4

Landes-
bibliothek
Coburg

P. Allta
4018.
2

Karl Avison's
Versuch
über den
musikalischen Ausdruck.

Sò ben, ch'era mestier de' Virtuosi
La musica una volta; e l'imparavano
Tra gl'uomini i più grandi e i più famosi.
Sò che Davide e Socrate cantavano,
E che de l'Arcade, il Greco, e lo Spartano
D'altra scienza al par la celebravano.
Sò, che fù di miracoli feconda,
E che sapea ritor l'anime à Lete,
Benche fossero quasi in su la sponda.

SALVATOR ROSA, Sat. I.

Aus dem Englischen übersetzt.

Leipzig,
im Schwickertschen Verlage.
1775.

Coburger
Landes=
Bücherei

Erster Theil.

Erster Abschnitt.

Ueber die Gewalt und die Wirkungen der Musik.

Da der Geschmack an der Musik sich täglich mehr auszubreiten scheint, so werden einige Anmerkungen über diese angenehme Kunst wohl nicht zur Unzeit gemacht werden; solche Anmerkungen nämlich, welche sich vorzüglich auf die jetzigen Zeiten anwenden lassen, und zur Verbesserung einiger Irrthümer dienen können, die sich entweder in die Setzkunst, oder in die Ausführung der Musik eingeschlichen haben.

Gehen wir auf den Grund dieser Kunst; so werden wir finden, daß sie, vermöge der Einrichtung der menschlichen Natur, so wohl auf unsere Einbildungskraft als auf unsere Leidenschaften, mit einer mächtigen Gewalt zu wirken im Stande ist. Schon die Gewalt, welche die Harmonie oder Melodie allein über die Gemüthsbewegungen hat, ist bewundernswürdig. Das Anschlagen eines Akkords, oder eine schöne Folge hervorgebrachter einzelner

Töne, ist eben so entzückend für das Ohr, als richtiges Ebenmaas oder ausgesuchte Farben für das Auge.

Die Fähigkeit, an diesen musikalischen Tönen ein Vergnügen zu finden, ist in der That ein eigner und innerer Sinn; aber von feinerer Art als die äußern Sinne. Denn bey dem Vergnügen, das von unserm innern Sinne und Gefühle der Harmonie herrührt; bedarf es keines vorhergegangenen Misvergnügens, um dasselbe in seiner ganzen Vollkommenheit zu genießen; auch ist der Genuß desselben weder mit Ermüdung noch Ekel verknüpft. Es hat den eigenthümlichen und wesentlichen Vorzug, der Seele eine jede unruhige Leidenschaft zu benehmen, über unser Gemüth eine stille und heitre Freude zu verbreiten, welche sich durch Worte nicht ausdrücken läßt, und das Herz in eine vernünftige, menschenfreundliche, glückliche und ruhige Fassung zu setzen.

Diese Wirkung haben nun freylich schon die Melodie und Harmonie, für sich genommen, auf die Einbildungskraft. Wenn aber noch die Gewalt des musikalischen Ausdrucks hinzukömmt; so wird diese Wirkung ungemein verstärkt; denn alsdann erhalten sie das Ver-

mögen, alle die angenehmsten Leidenschaften in der Seele zu erregen. Die Macht des Schalls in Aufbringung der Leidenschaften ist erstaunlich groß. So werden wir beym Rauschen des Donners, beym Getöse der kriegerischen Geschütze, beym Aufruhre eines wüthenden Sturms in Schrecken gesetzt. So giebt es wiederum gewisse Töne, welche der Freude, andere, welche der Traurigkeit oder Muthlosigkeit, andere, welche der Zärtlichkeit und Liebe natürlich sind: und wenn wir dieselben hören, so nehmen wir einen sympathetischen Antheil an den Empfindungen derer, die entweder fröhlich sind, oder leiden. Die Musik bringt also entweder durch die Nachahmung dieser verschiedenen Töne, nach Maasgebung der Regeln der Melodie und Harmonie, oder durch irgend eine andere Art von Association, die Gegenstände unserer Leidenschaften in unsere Empfindung; vornehmlich wenn diese Gegenstände bestimmt, und durch Hülfe der Worte der Einbildungskraft, so zu reden, sichtbar und völlig gegenwärtig gemacht werden. Und so erregt sie natürlicher Weise mancherley Leidenschaften in der menschlichen Brust, die mit den ausgedrückten Tönen eine

Aehnlichkeit haben. Die Geschicklichkeit des Tonkünstlers kann uns daher oft in die Wuth einer Schlacht oder eines Ungewitters versetzen, kann uns bald zur Freude heben, bald in angenehme Schwermuth versenken, unsern Muth anfachen, ein angenehmes Schrecken in uns hervorbringen, uns in Mitleiden, Zärtlichkeit und Liebe zerschmelzen, oder in die Regionen der Seligkeit, in Entzückungen des göttlichen Lobes dahin reißen.

Allein man kann, wie mich dünkt, noch ausserdem behaupten, daß die Musik die besondere Eigenschaft hat, die geselligen und glücklichen Leidenschaften zu erregen, und die entgegenstehenden zu bezwingen. Ich weis wohl, daß man gemeiniglich annimmt und behauptet, ihre Gewalt erstrecke sich auf eine jede Gemüthsbewegung ohne Ausnahme. Allein, ich gebe es einem Jeden zu bedenken, ob dieß nicht ein allgemeiner und grundfalscher Irrthum sey. Ich frage einen jeden, ob er jemals durch die Gewalt musikalischer Töne zu Handlungen des Eigennutzes, der Grausamkeit, Verrätherey, Rachsucht oder Bosheit angetrieben ist? Oder ob er jemals gefunden hat, daß Eifersucht, Argwohn oder Undank

in seiner Brust durch Harmonie oder Dissonanz erzeugt sind? Ich glaube, man kann kein Beyspiel dieser Art mit Wahrheit anführen. So viel ist freylich gewiß, daß die Gewalt der Musik, die Leidenschaften bis zum Uebermaße treiben, oder sie auf falsche und undienliche Gegenstände richten, und so in ihren Folgen nachtheilig werden kann. Aber die Leidenschaften, welche sie erregt, mögen gleich eine üble Richtung bekommen, oder bis zum Uebermaße getrieben werden; so sind sie doch allemal von der wohlthätigen und geselligen Art, und wenigstens ihrer Absicht nach uneigennützig und edel.

Vielleicht glaubt man, die beyden Leidenschaften, deren wir oben gedacht haben, Schrecken und Traurigkeit wären eine Ausnahme von dieser Regel. Allein in Ansehung der erstern muß man bemerken, daß der Schrecken, den der musikalische Ausdruck rege macht, allemal von der angenehmen Art ist, welche von einem Eindrucke entsteht, den etwas Schreckliches auf die Einbildungskraft macht, die aber sogleich wieder durch die darauf folgende Ueberzeugung verschwindet, daß die Gefahr völlig eingebildet ist. Von eben der Art ist der

Schrecken, den wir fühlen, wenn wir am Rande eines Abgrundes stehen, oder die Aussicht eines stürmischen Meers vor uns haben, oder bey einer tragischen Vorstellung auf der Schaubühne gegenwärtig sind. In allen diesen Fällen ist es eben so, wie bey dem musikalischen Ausdrucke. Das Gefühl von unserer Sicherheit vermischt sich mit den schrecklichen Eindrücken, und macht, daß sie sich in ein sehr empfindliches Vergnügen auflösen. In Ansehung der Traurigkeit dürfen wir nur bedenken, daß dieselbe allemal etwas Geselliges zum Grunde hat, und daher oftmals mit einer Art von Empfindung verbunden ist, die man mit Recht angenehm nennen kann.

Ich glaube, daß dieß die wahre Beschaffenheit der Sache sey, und halte es nicht für schwer, einen zureichenden Grund davon anzugeben. Wir haben schon gesehen, daß es die natürliche Wirkung der Melodie und Harmonie ist, die Seele in eine angenehme Fassung zu setzen; und wenn sie diese Fassung einmal erhalten hat, so wird sie von selbst dasjenige Vermögen äußern, und derjenigen Leidenschaften fähig seyn, welche ihr die natürlichsten und angenehmsten sind. Diese aber sind ins-

gesammt von der wohlthätigen Art, in so fern wir wissen, daß die entgegenstehenden Gemüthsbewegungen, als Zorn, Rachbegierde, Eifersucht und Haß allemal mit Unlust und Schmerz verbunden sind. Alle die verschiedenen Abänderungen der göttlichen und menschlichen Liebe hingegen sind nichts anders, als eben so viel Arten einer unmittelbaren Glückseligkeit. Wenn man die Sache so nimmt, so folgt also nothwendig, daß eine jede Gattung musikalischer Töne zur Vertreibung der bösartigen Leidenschaften dienen muß, weil sie schmerzhaft sind, und daß die Wohlthätigen dadurch genährt werden, weil sie angenehm sind.

Das allgemeinste und am meisten in die Augenfallende Beyspiel von der Gewalt der Musik, das wir kennen, ist vielleicht die Erzählung von den Arkadiern bey dem Polybius, in dem vierten Buche seiner Geschichte. Da sie gerade die Materie betrifft, welche wir vor uns haben, so will ich sie dem Leser ganz vorlegen.

Dieser einsichtvolle Geschichtschreiber redet von den Grausamkeiten, welche die Aetolier an den Cynäthiern ausübten, und von dem

wenigen Mitleiden, welches ihre Nachbarn ihnen bezeugt hatten. Nachdem er das Unglück dieses Volks beschrieben hat, welches ein Abscheu aller Griechen geworden war, setzt er folgende Anmerkungen hinzu:

„Da die Arkadier von den Griechen nicht „nur wegen der Feinheit ihrer Sitten und ih„rer Wohlthätigkeit und Menschlichkeit gegen „Fremde, sondern auch wegen ihrer Frömmig„keit und Religion geschätzt werden; so wird „es nicht undienlich seyn, in Rücksicht auf die „Cynäthier, mit wenig Worten zu untersu„chen, wie es möglich ist, da sie ihrem Ursprun„ge nach unstreitig Arkadier sind, daß sie sich „durch ihre Grausamkeit und durch alle Arten „von Verbrechen von den übrigen Griechen „der damaligen Zeit so sehr unterschieden ha„ben. Mich dünkt, die Schuld davon liege „bloß daran, weil sie das erste und einzige „Volk von allen Arkadiern waren, denen die „löblichen Anordnungen ihrer Vorfahren un„bekannt blieben, welche sich auf die natürli„chen Bedürfnisse aller derer gründeten, die „Arkadien bewohnen.“

„Die Kenntniß der Musik, nämlich derje„nigen, die diesen Namen verdient, hat ihren

„Nutzen überall; aber bey den Arkadiern ist „sie durchaus nothwendig. Denn wir müssen „nicht die Meynung des Ephorus annehmen, „der, zu Anfange seines Werks, einen Satz be„hauptet, der seiner ganz unwürdig ist, näm„lich, die Musik sey unter die Menschen als ei„ne Art von Bezauberung bloß in der Absicht „gekommen, um sie zu täuschen und irre zu „führen. Auch dürfen wir nicht glauben, daß „es ohne Grund geschehen sey, wenn die alten „Einwohner von Kreta und Lacedämon den „Gebrauch der sanftern Musik im Kriege, dem „Gebrauche der Trompeten vorzogen, oder „wenn die Arkadier bey der Einrichtung ihres „Staats, so rauh sie auch außerdem in ihrer „Lebensart waren, gegen die Musik eine so „große Achtung bezeugten, daß sie diese Kunst „nicht bloß ihren Kindern beybrachten, son„dern auch selbst ihre jungen Leute bis ins „dreyßigste Jahr zur Erlernung derselben an„hielten. Diese Umstände sind überall bekannt. „Eben so weis man, daß die Arkadier beynahe „das einzige Volk sind, bey welchem die Ju„gend sich, ihren Gesetzen zu Folge, von Kind„heit an dazu gewöhnt, Hymnen und Päane, „ihrer Gewohnheit nach, zur Ehre der Götter

„und Helden ihres Vaterlandes zu singen. Sie „lernen außerdem die Lieder des Philoxenus, „und Timotheus. Hernach werden alle Jahr, „während des Bacchusfestes, diese jungen Leu„te in zween Haufen getheilt, wovon der eine „aus Knaben, der andere aus Jünglingen be„steht, die unter der Begleitung der Flöten, „mit großem Wetteifer auf ihren Schaubüh„nen tanzen, und die Spiele feyern, welche „von einem jeden Haufen ihren Namen füh„ren. Selbst in ihren Gesellschaften und bey „ihren Lustbarkeiten, bringen die Arkadier ihre „Zeit nicht sowohl mit Gesprächen und Erzäh„lungen zu, als damit, daß sie wechselsweise „singen, und einander gegenseitig zu dieser „Uebung ermuntern. Sie achten es für keine „Schande, ihre Unwissenheit in andern Kün„sten zu gestehen; allein ihre Geschicklichkeit „im Singen können sie nicht verläugnen, weil „sie bey allen Vorfällen genöthigt sind, sich „dieß Talent zu erwerben. Und wenn sie ihre „Geschicklichkeit gestehen, so können sie nicht „umhin, auch Proben davon abzulegen; weil „das bey ihnen für die größte Schande wür„de gehalten werden. Außerdem werden ihre „jungen Leute, auf gemeine Veranstaltung und

„Kosten im Tanzen und in Kriegsübungen „unterrichtet, und zwar nach der Musik der „Flöten. Alle Jahr müssen sie Proben ihrer „Geschicklichkeit in Gegenwart ihrer Mitbür„ger ablegen.“

„Hiebey dünkt mich nun, daß die ersten „Gesetzgeber bey ihren Anordnungen dieser „Art, im geringsten nicht die Absicht gehabt, „Schwelgerey und Weichlichkeit einzuführen; „sondern daß sie vornehmlich auf die Lebens„art der Arkadier Rücksicht genommen haben, „die durch ihre mühsame Handarbeit sehr em„sig und ernsthaft wurden; und auf die stren„gen Sitten dieses Volks, zu welchen die Käl„te und Strenge der Luft, die sich fast überall „in Arkadien fand, sehr viel beytrug.“

„Denn es ist natürlich von der Beschaf„fenheit dieses Elements etwas anzunehmen. „Daher kömmt es, daß verschiedene Völker, „nach dem Verhältnisse ihrer gegenseitigen „Entfernung von einander sehr verschieden „sind, nicht bloß in ihrer äußern Gestalt und „Farbe, sondern auch in ihren Gewohnheiten „und Beschäfftigungen. Um also die Wild„heit und Rauhigkeit der Arkadier zu mäßigen „und zu mildern, machten ihre Gesetzgeber alle

„die gedachten Einrichtungen, und verordne„ten noch außerdem mancherley Zusammen„künfte und Opfer, sowohl für die Männer als „für die Weiber; auch Tänze für ihre Kinder „beyderley Geschlechts. Mit einem Worte, sie „versuchten alle mögliche Mittel, die natürli„che Rauhigkeit und Barbarey der Arkadier „durch diese Bildung ihrer Sitten zu mildern „und zu zähmen."

„Die Cynäthier hingegen, welche die rau„hesten und wildesten Gegenden von Arkadien „bewohnten, verabsäumten alle diese Hülfsmit„tel, zu welchen sie in jener Absicht, um so viel „mehr Gelegenheit hatten. Sie waren zur „gegenseitigen Zwietracht und Uneinigkeit ge„neigt, und sind dadurch am Ende so wild „und barbarisch geworden, daß es keine Stadt „in ganz Griechenland giebt, wo so viele und „so abscheuliche Verbrechen begangen werden, „als in der Stadt Cynäthe."

„Ein Beyspiel von dem unglücklichen Zu„stande, worinn sich dieß Volk befindet, und „von dem Widerwillen, welchen alle Arkadier „gegen ihre Regierungsform haben, ist die Be„gegnung, welche man ihren Abgeordneten er„wieß, welche sie nach dem schrecklichen Blut-

„bade in Cynäthe an die Lacedämonier sende„ten. In allen Arkadischen Städten, wohin „diese Abgeordneten kamen, wurde ihnen so„gleich durch einen Herold angezeigt, daß sie „sogleich wieder abreisen sollten. Die Ein„wohner von Mantinea giengen nach der Ab„reise dieser Gesandten gar so weit, daß sie „sich durch Sühnungsopfer wieder reinigten, „und die Opfer um die Stadt herum und de„ren Gebiete führten, um so wohl das eine „als das andere zu reinigen.“

„Wir haben dieß alles erzählt, erstlich, da„mit andere Städte nicht sogleich im Allgemei„nen die Gebräuche der Arkadier tadeln mö„gen. oder damit nicht einige Arkadier selbst, „aus dem falschen Vorurtheile, daß die Erler„nung der Musik ihnen bloß als ein unbedeu„tender Zeitvertreib erlaubt sey, bewegen wer„den, dieses Stück ihrer guten Zucht zu ver„nachläßigen. Zweytens, um die Cynäthier „mit Hülfe der Götter zu bewegen, ihre Ge„müthsart menschlicher und milder zu ma„chen, durch Erlernung der freyen Künste, und „vornehmlich der Musik. Denn das ist das „einzige Mittel, wodurch sie jemals von der

„Wildheit frey werden können, welche sie an„genommen haben *).“

Um dasjenige, was ich über die Gewalt der Musik bloß die geselligen und edlern Leidenschaften zu erregen, gesagt habe, noch mehr zu bestätigen, will ich eine Stelle des berühmten Montesquieu hersetzen.

Dieser gelehrte und einsichtvoller Schriftsteller macht erstlich einige Erinnerungen über die strengen Verordnungen der Alten, in Ansehung der Sitten; er beruft sich auf verschiedene dahin gehörige Stellen bey den Griechen, besonders auf die angeführte Erzählung des Polybius, und fährt hernach so fort:

„In den griechischen Staaten war man „sehr in Verlegenheit. Man wollte nicht, daß „die Bürger an die Handlung, an den Acker„bau und an die Künste, Hand anlegen, und „doch wollte man auch nicht, daß sie müßig

*) Siehe Dissertation, ou l'on fait voir, que les merveilleux effets, atribués à la Musique des anciens ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la notre, par Mr. BVRETTE; in den *Memoires de l' Acad. des Inscr.* T. VII. --- Man findet in dem fünften, siebenten und eilften Bande dieser Memoires, nach der Holländischen Ausgabe, verschiedene lesenswürdige Abhandlungen, die Musik betreffend.

„seyn sollten. Sie fanden daher eine Be„schäfftigung für sie in den gymnastischen und „kriegerischen Leibesübungen. In andern hat„ten sie keinen Unterricht. Man muß also die „Griechen als eine Gesellschaft von Athleten „und Streitern ansehen. Allein diese Uebun„gen, welche die Leute so leicht hart und wild „machen, mußten durch andere gemäßigt wer„den, welche ihre Sitten sanfter machen konn„ten. Die Musik, welche durch die sinnlichen „Werkzeuge des Körpers auf die Seele wirkt, „war hiezu sehr geschickt. Sie hält das Mit„tel zwischen den Leibesübungen, welche die „Menschen rauh machen, und zwischen den „spekulativischen Wissenschaften, die ihnen eine „ungesellige und finstere Gemüthsart geben. „Man kann nicht sagen, daß die Musik ihnen „die Tugend einflößte; das würde sich nicht „denken lassen; aber sie verhinderte die Wir„kungen einer wilden Erziehung, und machte, „daß die Seele bey derselben einen gewissen „Antheil nahm, den sie außerdem nicht würde „genommen haben.“

„Gesetzt, es gäbe unter uns eine Gesellschaft „von Leuten, die so große Liebhaber von der „Jagd wären, daß sie sich damit einzig und al-

„lein beschäfftigten; sie würden dadurch un-
„streitig eine gewisse Rauhigkeit und Wildheit
„annehmen. Wenn nun eben diese Leute auch
„an der Musik Geschmack fänden; so würde
„man gar bald in ihren Sitten und in ihrer
„Aufführung einen Unterschied wahrnehmen.
„Kurz, die Leibesübungen der Griechen erreg-
„ten bey ihnen nur Eine Gattung der Leiden-
„schaften, Wildheit, Heftigkeit und Grausam-
„keit. Die Musik erregt sie alle, und kann die
„Seele zum Gefühl der Sanftmuth, des Mit-
„leidens, der Zärtlichkeit, und des angeneh-
„men Vergnügens bringen. Unsere morali-
„schen Schriftsteller, die so sehr wider das Thea-
„ter eifern, stellen es uns genug vor, wie viel
„Gewalt die Musik über unsere Seelen hat."

„Wenn man in jener Gesellschaft, wovon
„ich oben redete, keine andere Musik kennte,
„als die von Trommeln und Trompeten; wür-
„de man da nicht weit weniger seinen Zweck
„erreichen, als wenn man sie auch eine zärtli-
„che Musik kennen lehrte? Die Alten hatten
„folglich Recht, wenn sie in gewissen Umstän-
„den für die Sitten, die Eine Tonart der an-
„dern vorzogen."

„Aber, wird man sagen, warum soll man „eben vorzüglich die Musik zu diesem Zwecke „wählen? Deswegen, weil es unter allen Ar„ten des sinnlichen Vergnügens keine einzige „giebt, welche der Seele weniger schädlich „ist *).“

Dieß alles dient zur Bestätigung desjenigen, was wir von der Gewalt der Musik gesagt haben. Denn wir sehen, daß die Griechen dieselbe brauchten, um bloß die edlern Leidenschaften zu erregen, das Mitleiden, die Leutseligkeit, Zärtlichkeit und Liebe. Wollte hingegen ein Staat die Musik brauchen, um die Sitten rauh zu machen, oder die entgegengesetzten Leidenschaften, Härte, Zorn und Grausamkeit einzuflößen; so würde er gewiß seines Zwecks verfehlen, wenn gleich **Montesquieu** das Gegentheil anzunehmen scheint. Denn er hat kein einziges Beyspiel, keine Art von Beweise dafür angeführt. Es ist wahr, was er in dem zweyten Absatze bemerkt, daß der Schall der Trommeln und Trompeten eine ganz andere Wirkung haben würde, als

*) *Esprit des Loix*. L. IV. c. 8. (Ed. d'Amst. 1749. 4. p. 30. s.)

die schmelzendern Töne der sanftern Harmonie. Aber doch sind die Leidenschaften, welche durch diesen kriegerischen Schall erregt werden, allemal von der geselligen Art; sie können Muth und Verachtung des Todes erwecken; aber niemals Haß und Grausamkeit.

Zweyter Abschnitt.

Ueber die Aehnlichkeit der Musik und Mahlerey.

Von dieser kurzen Theorie könnten wir nun sogleich zu einigen Anmerkungen über die Setzkunst übergehen.

Da aber die musikalische Setzkunst nur sehr wenigen sonst bekannt ist, als den Tonkünstlern und Komponisten selbst; und da es verschiedene Aehnlichkeiten dieser Kunst mit der Mahlerey giebt, deren Grundsätze mehr in die Augen fallen, und daher allgemeiner bekannt sind; so wird es nicht undienlich seyn, einige von den treffendsten Zügen dieser Aehnlichkeit auszuzeichnen, und dadurch wenigstens einigermaßen einem jeden Leser einen Begriff von der musikalischen Setzkunst zu machen.

Die vornehmsten Aehnlichkeiten, welche ich zwischen diesen beyden schönen Künsten bemerkt habe, sind folgende:

1) Sie gründen sich beyde auf die Meßkunst, und haben die Lehre des Verhältnisses zum Grunde. Und wenn gleich das Zittern der Luft, die unmittelbare Ursache des Schalls von so feiner Art ist, daß es unserer Untersuchung entgeht; so vertragen doch die Schwingungen der musikalischen Saiten, welche dieß Zittern hervorbringen, die Ausmessung eben so gut, als irgend einer von den sichtbaren Gegenständen, womit sich die Mahlerey beschäfftigt.

2) So, wie die Schönheit eines Gemähldes auf dreyerley Umständen beruht, der Zeichnung, dem Kolorit, und dem Ausdrucke; so gründet sich auch in der Musik die Vollkommenheit der Komposition auf der Melodie, der Harmonie, und dem Ausdrucke. Die Melodie, oder der Gesang, ist ein Werk der Erfindung, folglich der Grund von den beyden andern Stücken, und völlig ähnlich mit der Zeichnung in der Mahlerey. Die Harmonie giebt der erfundenen Melodie auf eben die Art Schönheit und Stärke, wie das Kolorit

einer richtigen Zeichnung Leben giebt. Und in beyden Künsten entsteht der Ausdruck aus der Verbindung jener beyden Stücke, und ist nichts mehr, als eine starke und schickliche Anwendung derselben auf denjenigen Gegenstand, den man vor sich hat.

3) So wie eine gehörige Mischung des Lichts und Schattens, oder das, was man das Helldunkle zu nennen pflegt, in der Mahlerey eine edle Wirkung hat, und der Zusammensetzung eines guten Gemähldes in der That wesentlich ist; so ist auch die kluge Mischung der zusammenstimmenden Töne und der Dissonanzen einer musikalischen Komposition gleichfalls wesentlich. Wie die Schatten nöthig sind, um dem Auge zu Hülfe zu kommen, welches von einem gleichen Glanze des Lichts gar bald ermüdet wird, so sind auch die Dissonanzen nöthig, um das Ohr zu unterstützen, welches sonst von einer beständigen und unveränderten Folge der Harmonie sogleich gesättigt wird. Wir können für diejenigen, die einigermaßen mit der musikalischen Theorie bekannt sind, noch hinzusetzen, daß die Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen mit den allmählichen Steigerungen vom Lichte zum

Schatten, oder vom Schatten zum Lichte in der Mahlerey einige Aehnlichkeit haben.

4) Wie es in der Mahlerey verschiedene Grade von Entfernungen giebt, nämlich den **Vorgrund**, den **Mittelgrund**, und den **Hintergrund**; so giebt es in der Musik drey verschiedene Theile, die jenen völlig ähnlich sind, nämlich der **Baß**, oder der Vorgrund, der Tenor, oder der Mittelgrund, und der **Diskant**, oder der Hintergrund. Diesem zu Folge ist eine musikalische Komposition ohne ihren Baß gleich einer Landschaft ohne ihren Vorgrund; ohne ihren Tenor, gleich einer Landschaft, der es am Mittelgrunde fehlt, und ohne Diskant, gleich einer solchen, die keine entfernte Aussicht, keinen Hintergrund hat. Man weis, wie unvollkommen ein Gemählde ist, wenn eins von diesen Stücken fehlt; und hiernach können wir diejenigen beurtheilen, welche die Schönheit irgend einer musikalischen Komposition bestimmen, ohne sie nach allen ihren Theilen zu sehen und zu hören, und ohne das Verhältnis derselben gegen einander zu verstehen.

5) So wie es in der Mahlerey, vornehmlich bey den edlern Arten derselben, und haupt-

sächlich in der historischen Mahlerey, eine Hauptfigur giebt, welche zuerst und am meisten in die Augen fällt; worauf alle übrigen Figuren sich beziehen, und der sie untergeordnet sind; so giebt es auch in den größern musikalischen Werken ein vorzügliches oder herrschendes Thema, oder Folge von Noten, welches die ganze Komposition hindurch hervorstechen und gehört werden muß, und worauf sich beydes, die Melodie und Harmonie der übrigen Theile auf gleiche Art beziehen muß, und dem diese letztern untergeordnet sind.

6) Ferner, wie man in der Mahlerey bey einer Gruppe von Figuren darauf sehen muß, daß dabey nichts fehle, sondern daß man eine gewisse Fülle und Rundung erhalte, welche Titian sehr schön mit einer Weintraube verglich: so giebt es bey größern musikalischen Werken verschiedene geringere Subjecte, welche sich auf das Hauptsubjekt oder Thema gründen. Diese dienen, gleich den Figuren in der Mahlerey, dazu, einander gleichsam zu heben und zu unterstützen; und es ist ausgemacht, daß, sobald eins davon aus einer geschickten Komposition hinweggenommen wird, sogleich eine Lücke entsteht, die einem geübten

Ohre höchst unangenehm ist. Dem ungeachtet aber kann es auch eine vollkommne Komposition in zwey, drey, vier oder mehrern Stimmen geben, auf eben die Art, wie eine Gruppe vollkommen seyn kann, wenn sie gleich aus einer geringern oder größern Anzahl von Figuren besteht. In beyden Fällen verändert der Mahler oder Tonkünstler seinen Plan nach der Anzahl der Theile oder Figuren, welche er in denselben hinein bringt.

7) Wie man bey der Betrachtung eines Gemähldes in einer gewissen Entfernung stehen muß, welche man den Gesichtspunkt nennet, in welcher man alle Theile desselben nach ihren wahren Verhältnissen sieht; so giebt es auch in einem Concerte, eine gewisse Entfernung, in welcher die Töne in einander schmelzen, und die verschiedenen Stimmen nach ihrer gehörigen Stärke und Symmetrie ins Gehör fallen. Dichte bey einem Basson oder bey der großen Baßgeige zu stehen, wenn man ein Concert hört, ist gerade so, als wenn man sein Auge dichte auf den Vorgrund hinpflanzen wollte, wenn man ein Gemählde besieht, oder als wenn man bey der Betrachtung eines

großen Gebäudes sich an dem Fuße einer Säule stellen wollte, welche dasselbe unterstützt.

Endlich haben auch die mancherley Manieren in der Mahlerey, die große, die schreckliche, die angenehme, die zärtliche, die rührende, die heitre Manier, alle ihre Aehnlichkeiten in der Musik. Und man kann dem zu Folge hinzusetzen, daß es so, wie die Manier der Behandlung in der Mahlerey, nach Maßgebung des Subjekts verschieden ist, auch in der Musik verschiedene Instrumente giebt, welche den verschiedenen Arten der musikalischen Kompositionen gemäß sind, und sich zu dem Ausdrucke ihrer Mannichfaltigkeit schicken. So, wie also die rauhe Behandlung für Schlachten, Belagerungen, und überhaupt für alle große und schreckliche Gegenstände gehört, und die sanftere Behandlung hingegen, und die feinern Pinselzüge gebraucht werden, wenn man Liebe, Zärtlichkeit oder Schönheit ausdrücken will; so werden auch in der Musik die Trompete, das Horn, die Paucke am schicklichsten bey der erstern Gattung der gedachten Gegenstände; die Laute oder Harfe aber bey der letztern gebraucht. Man findet eine kurze Er-

zählung in dem Schwätzer, welche diese Analogie sehr schön erläutert *). Es werden daselbst verschiedene berühmte Mahler auf einem Gemählde als Tonkünstler vorgestellt, mit denen Instrumenten in der Hand, welche die Manier eines Jeden in der Mahlerey am geschicktesten ausdrücken.

*) St. CLIII.

Zweyter Theil.

Von der musikalischen Setzkunst.

Erster Abschnitt.

Ueber die gar zu sorgfältige Anhänglichkeit an die Melodie, und Verabsäumung der Harmonie.

Wir haben die obigen Anmerkungen um derer willen voraus geschickt, die in der Theorie der Musik nicht sehr bewandert sind, und wollen jetzt diese Kunst in Ansehung ihrer Ausarbeitung oder Komposition betrachten.

Es ist schon oben bemerkt, daß es, eigentlich zu reden, nur drey Stücke giebt, worauf der Werth einer jeden musikalischen Komposition beruhen kann. Diese sind die Melodie, die Harmonie und der Ausdruck. Wenn diese drey in ihrer ganzen Vollkommenheit mit einander verbunden sind, so ist die Komposition vollkommen; ist aber eins davon abwesend oder unvollkommen, so ist auch die Komposition verhältnisweise mangelhaft. Der ge-

schickte Komponist muß also vornehmlich dahin sehen, daß er alle diese verschiedenen Quellen der Schönheit in einem jeden musikalischen Stücke mit einander verbinde, und niemals eine von ihnen dergestalt vorziehe oder hochschätze, daß er die andern beyden darüber verachte und vernachläßige.

Wir werden hernach verschiedene Beyspiele angesehener Meister anführen, die aus einer übertriebenen Liebe gegen eins von diesen Stücken, die übrigen aufgeopfert, und so der Vollkommenheit und Mannichfaltigkeit verfehlt haben, welche das Ohr des Kenners fodert.

Der erste Fehler, den wir bemerken wollen, besteht darinn, wenn die Harmonie, und folglich der Ausdruck der Melodie, oder vielmehr einer übertriebenen Modulation zu gefallen vernachläßigt wird.

Die gegenwärtig herrschende Mode, alle Musik auf eine einzelne Stimme einzuschränken, und eben dadurch alle wahre Harmonie äußerst zu vernachläßigen, ist ein weit beträchtlicherer Fehler, als die bloße Verabsäumung der Modulation, in so fern nämlich die Harmonie der eigentliche Grund aller musikalischen Setzkunst ist.

Die Harmonie dient vornehmlich dazu, die vielfache Arbeit und Kunst einer guten Komposition zu zeigen und aus einander zu setzen, die bey einer vollen und vollkommnen Ausführung aller Stimmen jene edeln Wirkungen hervorbringt, welche wir oft bey großen Musiken wahrnehmen. Wir können daher die gute Ausführung der Melodie als ein Werk der Erfindung und des Geschmacks ansehen.

Wenn wir nun aber die gewöhnliche Wendung unserer neuen Musik betrachten; so scheint man diese schuldige Rücksicht, sowohl auf eine natürliche Folge der Melodien, als auf ihre harmonischen Vollkommenheiten gemeiniglich zu vergessen oder aus der Acht zu lassen. Daher jene Sündfluth von unbegränzten Ausschweifungen, welche die Unerfahrnen Erfindung nennen, und die bloß dazu dienen, einer musikalischen Aufführung alle Schicklichkeit und Anmuth zu entziehen.

In diesen wüsten und unbedeutenden Stücken finden wir oft, daß sich der umherschweifende Komponist entweder mit den Schwierigkeiten einer fremden Modulation zermartert, oder die anhaltendste Geduld mit einer ekelhaften Wiederholung irgend eines nüchternen

Gedankens ermüdet, weil er glaubt, nicht eher genug zu haben, bis er durch alle Tonleitern gelaufen ist, die sich nur immer in Eine Tacktart zusammen häufen lassen, bis sich endlich alles sein Vermögen erschöpft, und er in einem abgeschmackten Schlusse dahin fällt, mit welchem sein mattes Stück endlich dahin stirbt, anstatt mit einer lebhaften und wohl angebrachten Kadenz zu schließen.

Auf diese Art bemühen wir uns mehr, den Zuhörer zu überraschen, als ihm zu gefallen. Und da es sich leichter beurtheilen läßt, was in der musikalischen Ausführung, als was in der Setzkunst vortreflich ist; so können wir bald die Ursache angeben, warum viele mehr Fleiß darauf gewandt haben, sich in der Ausübung als in der Theorie dieser Wissenschaft, vollkommen und berühmt zu machen.

Dieser seltsamen Eitelkeit kann man die wunderbare Liebe zu einigen nichtsbedeutenden Kompositionen zuschreiben, welche viele von unsern fertigen Modevirtuosen äußern; indem ihr vornehmster Ehrgeiz dahin geht, mehr eine fertige und schnelle, als eine verständige und angenehme Hand zu zeigen. Daß Tonkünstler von diesem Geschmacke so viel Gewalt ha-

ben, ist sowohl ein Unglück als eine Entehrung für die Musik. Denn eine Komposition mag in anderer Absicht noch so viel Verdienst haben; so bald man gehörig auf die Bearbeitung der Harmonie und des Contrapunkts sieht, und allen Stimmen ein gewisses Ebenmaas giebt, und eben deswegen den vornehmsten Stolz und das größte Vergnügen jener Leute, ein langweiliges Solo nicht hineinbringt; so glauben sie, schon Grund genug zu haben, das Ganze für verwerflich zu erklären.

Die meisten von unsern musikalischen Virtuosen, lassen sich gar zu leicht von den Urtheilen solcher Meister leiten; und wo sich keine gründliche Beurtheilungskraft findet, da wird Vorurtheil und Modesucht bald die Stelle der Vernunft vertreten. Und so hat die übermässige Eitelkeit bey wenigen praktischen Tonkünstlern es veranlaßt, daß sehr mittelmäßige Komponisten oft einen übertriebenen Ruhm erhalten haben, und andere hingegen bey wahren Verdiensten, beynahe völlig unbekannt geblieben sind.

Es verlohnt sich der Mühe, zu untersuchen, woher dieser falsche Geschmack seinen Ursprung genommen hat. **Erstlich**, kann man

vielleicht mit Wahrheit behaupten, daß eben der falsche Geschmack, oder vielmehr der gänzliche Mangel am Geschmacke bey denen, die Zuhörer sind, und die sich allemal auch das Recht zu urtheilen anmaßen, sehr oft die niedrige Gattung von Musik hervorgebracht hat. Denn es ist nicht zu läugnen, daß diese Art von Komposition vor allen andern im Stande ist, ein unerfahrnes Ohr, das sie zuerst hört, einzunehmen; und daher haben die Komponisten oftmals ihre Kunst dem rohen Urtheile geschmackloser Zuhörer aufgeopfert.

Zweytens aber ist auch zuweilen dieser falsche Geschmack daher entstanden, weil der Komponist alle seine Mühe und Aufmerksamkeit auf ein unbedeutendes und unfruchtbares Thema verwandt hat, welches niemals von einer leichten und natürlichen Harmonie unterstützt werden kann: Denn so angenehm auch immer die Melodie davon scheinen kann; so bald es nicht auch eine angenehme Begleitung verträgt, so wäre es weit besser, es gar bey Seite zu legen, als es auszuarbeiten. Daher kömmt es, daß manche Fugen unerträglich langweilig sind. Ihr unfruchtbares Thema giebt für sich keine Mannichfaltigkeit an

die Hand, und wird daher oft ganz wiederholt oder transponirt, oder umgewandt, so, daß man das ganze Stück hindurch fast gar nichts anders hörte.

Drittens. Eine andere Ursache davon, und vielleicht die gewöhnlichste, ist die schlechtere Art von Komposition, wobey man das Thema oder die Melodie sogleich, wenn sie kaum vorgetragen sind, wieder fahren läßt, um einige fremde, unerwartete Gänge anzubringen, die weder einigen Zusammenhang unter sich, noch den geringsten bestimmten Zweck haben. Diese Arbeit auf gut Glück, schickt sich ungemein gut für diejenigen, die ohne die erfoderlichen Fähigkeiten komponiren, oder eine Musik ohne die gehörige Einsicht anhören; und wir dürfen uns daher nicht wundern, daß es eine solche Menge neuer musikalischer Stücke giebt, die unter diese Klasse zu rechnen sind.

Wie sehr verschieden von dem Verhalten dieser seichten musikalischen Abentheurer, ist das Verfahren des geschickten und erfahrenen Komponisten, der dann, wenn er seiner Phantasie über irgend ein Lieblingsthema freyen Lauf gelassen hat, seinen Entwurf so lange für sich behält, bis er Musse genug hat, und seine

Urtheilskraft frey genug ist, es einmal über das andere vorzunehmen, seinen Plan zu verbessern, einzuschränken oder zu erweitern; so daß am Ende das Ganze, so sorgfältig es durchgedacht ist, doch leicht und natürlich zu seyn scheint, als ob es gleich auf den ersten Versuch so gerathen wäre:

ut sibi quivis
Speret idem: sudet multum, frustraque laboret,
Ausus idem; tantum series juncturaque pollet.

Manche extemporirte Gedanken, die in der ersten Hitze und Stärke der Einbildungskraft entstanden, halten oft diese kritische Prüfung aus, und erfüllen dann ihren glücklichen Verfasser mit außerordentlicher Freude. Dann gewinnt er neuen Muth, und nimmt seine Arbeit aufs neue vor, um die verschiedenen Melodien seines Stückes in eine gewisse Ordnung und Harmonie zu bringen. So wandte Corelli die meiste Zeit seines Lebens darauf, seine Arbeiten durchzusehen und zu verbessern, wovon die viele große und schöne Kunst in seiner Harmonie hinreichende Beweise giebt.

Es wird nicht undienlich seyn, als Beyspiele hiezu, die bekanntesten Komponisten anzuführen, die darinn gefehlt, daß sie eine un-

natürliche Modulation zu weit getrieben haben. Andere von noch geringerm Genie, wollen wir der Vergessenheit überlassen, die sie verdienen.

Von der ersten und niedrigsten Klasse sind Vivaldi, Tessarini, Alberti, und Loccatelli, deren Kompositionen es eben so sehr an mannichfaltiger Harmonie, als an wahrer Erfindung fehlt, und die daher bloß Kindern zur Ergötzung dienen können; auch diesen nicht einmal, wenn man sie zu einem richtigen musikalischen Geschmacke gewöhnen will.

In die zweyte Klasse, die dadurch über die eben gedachten, den Vorzug erhält, daß die dahin gehörigen Komponisten etwas mehr auf die Grundsätze der Harmonie sehen, kann man verschiedene von unsern neuern Opernkomponisten setzen. Dahin gehören Hasse *), Por-

*) Bey dem Vorwurfe, der hier diesem großen Komponisten gemacht wird, nahm der Verfasser vielleicht auf die Bestimmung seiner Arbeiten zu wenig Rücksicht. Ohne Zweifel verfährt der Opernkomponist zweckmäßig, der auf nichts so sehr sieht, als auf die Wirkung seiner Stücke bey der Aufführung, und dazu giebt es vielleicht kein besseres Mittel, als Hassens große Simplicität, die sehr oft durch zu viel Harmonie gestört worden wäre — A. d. U.

pora, Terradellas, und Campugnani. Wiewohl man mir erlauben muß, zu sagen, daß sie außer der zu geringen Rücksicht auf die Grundsätze der wahren Harmonie, oft in einem gewissen Verstande, auch in Absicht auf die Melodie zu tadeln sind, indem sie nämlich ihr Thema unaufhörlich wiederholen, bis es völlig abgenutzt ist, und so die Geduld des Zuhörers ermüden.

Von der dritten und höchsten Klasse der Komponisten, welche die Modulation übertreiben, sind Vinci, Bononcini, Astorgo, und Pergolese. Ihre Melodien sind mehrentheils so schön und ausgesucht, daß wir darüber den Mangel der Harmonie beynahe vergessen, der sich doch sehr oft bey ihnen findet. Ihre Fehler verlieren sich unter ihren Schönheiten; und der Kunstrichter von Geschmack geräth beynahe in Versuchung, seine eigne Strenge in dem Tadel solcher Kompositionen zu tadeln, in welchen er so mächtige und so bezaubernde Reize findet.

Wir müssen indeß, der Wahrheit zur Steuer, hinzusetzen, daß dieser Geschmack selbst in seinem verzeihlichsten Grade, billig nicht befördert werden sollte, weil er natürlicherweise

zu dem Verfalle einer der edelsten Künste zu führen scheint. Wir dürfen nur die gegenwärtigen Zeiten mit den vorigen vergleichen; so werden wir eine ähnliche Katastrophe in der Mahlerey entdecken. „Denn so lange die Meister in dieser Kunst ihren Pinsel bloß auf die „ächten Bildungen der Grazie und Größe einschränkten, und diese durch nichts anders, „als durch ein mäßiges und bescheidnes Kolorit verschönerten; so lange näherte sich die „Kunst der Vollkommenheit immer mehr. So „bald man aber nicht mehr auf Wahrheit, „Simplicität und Endzweck sah; so fiel der „Ruhm der Künstler zugleich mit der Kunst „selbst; und das Auge des Kenners, welches „die alten Gemählde mit Bewunderung betrachtet, blickt die neuern mit Gleichgültigkeit „oder Verachtung an *).“

Die Mahlerey war schon zu dem höchsten Grade der Vollkommenheit gelangt, als die Musik noch weit zurück war, und nur mit langsamen Schritten fortgieng, wiewohl sie ungemein bewundert und aufgemuntert wurde. Die Werke des Palestrina in jenen Kinderjah-

*) BROWN'S Essays on the Characteristics, p. 390.

ren der Musik, kann man als die ersten Funken der Harmonie ansehen; da hingegen die Werke Raphaels, seines Zeitgenossen und Mitbürgers, nicht nur alle berühmte Meister, die vor ihm waren, übertrafen, sondern noch bis auf den heutigen Tag unnachahmlich bleiben. Die Mahlerey hat bey dieser Periode mancherley Veränderungen erfahren, und ist vielleicht jetzt in der größten Abnahme. Auch die Musik ist von der Zeit des Palestrina an bis jetzt einer Reihe von Veränderungen unterworfen gewesen, sowohl in ihrer Schreibart, als in der Methode der Setzkunst; allein, wenn wir die Stöhrungen ausnehmen, die sie in einigen Europäischen Ländern durch einen schlechten Nationalgeschmack erfahren hat; so scheint sie sich, überhaupt genommen, vielmehr nach und nach verbessert zu haben.

Zweyter Abschnitt.

Ueber die zu sorgfältige Beobachtung der Harmonie, mit Verabsäumung der Melodie.

Nachdem wir den herrschenden Fehler der neuern Komponisten gerügt haben, der von ihrem gar zu geringen Gebrauche der Modulation mit der äußersten Verabsäumung aller wahren Harmonie herrührt, so kommen wir nun auf den gerade umgekehrten Fall; nämlich, auf die gar zu strenge Beobachtung der Harmonie mit Hintansetzung der Melodie, welche besonders den alten Meistern gewöhnlich war, die von der Zeit des Palestrina bis zur Einführung der neuern Oper lebten. Diese verrathen überhaupt eine sehr tiefe Einsicht in der Einrichtung ihrer Harmonie. Ihr Thema ist gemeiniglich mit bewundernswürdiger Kunst erfunden und ausgeführt; dazu kömmt oft eine ungemeine Stärke des Ausdrucks; allein in Ansehung der Melodie oder Modulation, kommen sie gewöhnlich zu kurz. Die alte Englische Kirchenmusik beweist das hinlänglich. Man findet in derselben gemeiniglich, daß die

mehr in die Augen fallenden Schönheiten der Melodie oder Modulation einer trocknen Regel des Contrapunkts haben weichen müssen. Manches ausgearbeitete Stück ist dadurch methodisch geworden, wenn es feyerlich seyn sollte; und anstatt unsere Gedanken durch eine natürliche und angenehme Melodie zu den wahren Gegenständen unserer Andacht zu heben, rührt uns nichts, als die Vorstellung einer gewissen kunstvollen Mühe und Geschicklichkeit in der Harmonie.

Man suchte also bey der alten Musik sehr oft nur die Kunst des Komponisten zu zeigen, so wie der Zweck der neuern gemeiniglich dahin geht, die Geschicklichkeit des Sängers oder Spielers an den Tag zu legen. Indeß trifft dieser Tadel im geringsten nicht alle alten Tonkünstler ohne Ausnahme; einige unter ihnen haben die musikalische Setzkunst zu einer solchen Höhe der Vollkommenheit gebracht, daß wir es für keine Herablassung halten dürfen, unsern Geschmack im Kontrapunkte nach den schätzbaren Entwürfen zu bilden, welche uns von ihnen übrig sind. Eine Menge davon ist freylich nach Verdienst, in Vergessenheit gerathen; solche nämlich, die bloß die kalte Un-

terstützung der Kunst, nicht des Genies, hatten. Es giebt aber andere aus dieser Klasse, die zwar wegen der frühzeitigen Periode, in welcher sie schrieben, natürlicher weise demjenigen Fehler, welchen wir hier tadeln, ausgesetzt waren; die aber doch durch die Stärke ihres Genies, und durch die vortrefliche Einrichtung ihrer Fugen und ihrer Harmonie, die Bewunderung aller folgenden Zeitalter erregt haben. Und hier werden wir finden, daß die Komponisten dieser Art sich ganz natürlich in drey Klassen bringen lassen, eben so, wie diejenigen, welche wir schon im vorhergehenden Abschnitte zu charakterisiren gesucht haben.

Unter diesen verdient Palestrina der erste, nicht bloß in Ansehung der Zeit *), sondern auch des Genies, den erhabenen Namen des Vaters der Harmonie. Und die Schreibart des alten großen Englischen Komponisten Tal-

*) Palestrina lebte zu Rom, zur Zeit des Pabstes Leo X, in der Periode, worinn alle Künste wieder auflebten — Man findet einige Nachrichten von ihm in einem Anhange der deutschen Uebersetzung des ersten Theils von Burney's musikalischer Reise. Siehe auch Walthers musikalisches Lexicon, p. 459 — A. d. U.

lis *), beweist offenbar, daß er die Werke jenes großen Meisters studirt hatte, der noch das Glück erlebte, sein harmonisches System in vielen Europäischen Ländern Wurzel fassen und blühen zu sehen. Besonders geschah das in Italien, wo ihm alsobald verschiedene große Tonkünstler folgten, unter welchen man vielleicht den Allegri für den vornehmsten halten muß, dessen Kompositionen, zugleich mit denen von Palestrina, noch immer in der päbstlichen Kapelle und andern ausländischen Kirchen aufgeführt werden **). Bey allen diesen Meistern finden wir einerley Kunst in der Ausarbeitung der verschiedenen Stimmen, und einerley Mangel der Modulation.

Nach diesen können wir den Carißimi, Stradella ***) und Steffani setzen, deren

*) Tallis war Kapellmeister zu den Zeiten Henrichs des Achten — Walther führt fünf- und sechsstimmige Cantiones Sacras von ihm an, die er gemeinschaftlich mit William Bird zu London 1571 in 4to drucken lassen. A. d. U.

**) Herr Burney hat einige derselben vor drey Jahren in London stechen lassen. A. d. U.

***) Stradella wird für einen der ersten Komponisten gehalten, die das Recitativ in die Vocalmusik ein-

Werke im Ganzen zwar eben den Charakter haben, wie die von Palestrina; aber vielleicht in gewisser Absicht von nicht so vorzüglichem, und in anderm Betrachte, nicht von so geringem Werthe sind. Ich meyne nämlich, daß zwar ihr Charakter in der Schönheit der Harmonie, und dem Mangel an Melodie besteht; daß sie aber in Ansehung der erstern nicht so schön, und in Ansehung der letztern nicht so mangelhaft sind, als die Arbeiten des verehrungswürdigen Palestrina.

Von der Zeit dieser Meister bis auf die jetzige, hat es eine Reihe von vielen vortreflichen Komponisten gegeben, welche die Mängel

führten. Purcel suchte nicht lange hernach eine ähnliche Art von Musik in Gang zu bringen: ob er aber mit dem Italiäner in einiger Verbindung gestanden sey, ist noch zweifelhaft. So viel ist indeß gewiß, daß dieser vortreffliche Meister alle die Eigenschaften besaß, die zu einem großen Komponisten gehören; und wir können es sicher behaupten: wenn Purcel's Genie die Hülfe einer solchen Bekanntschaft gehabt hätte, dergleichen wir nach seiner Zeit mit den besten auswärtigen Meistern gehabt haben; so würde ihm vielleicht unter den größten Tonkünstlern eine der ersten Stellen gebühren.

ihrer Vorgänger in der zu großen Verabsäumung der Melodie eingesehen, und die edelsten Harmonien mit einer dazu schicklichen Modulation ausgeschmückt haben. Indeß behalten sie doch noch immer in so fern die Schreibart der ältern Kompositionen bey, daß sie die harmonische Bearbeituug zu dem herrschenden Charakter ihrer Werke machen, und die Modulation bey ihnen nur immer eine Nebensache bleibt. Von der Art sind der sorgfältige und fehlerfreye Corelli, der dreiste und erfindungsvolle Scarlatti *), der erhabne Caldara; der anmuthsvolle und geistreiche Rameau **).

*) Domenico Scarlatti, Verfasser einiger vortrefflichen Anweisungen zum Clavierspielen, und ein Sohn des oben erwähnten Scarlatti, kann mit Recht unter die großen Meister dieser Zeit gezählt werden. Die Erfindung seiner Thematen oder Melodien, und die schöne Kette der Modulation in allen diesen Stücken, gehören ihm eigenthümlich; und wenn gleich in manchen Stellen die schönsten Passagen unter ganz sonderbare Koloraturen und Laufer sehr versteckt sind; so sind sie doch, im Ganzen genommen, original und meisterhaft.

**) Man kann sich von dem Genie dieses Meisters aus seinen Klavierkoncerten allein, keinen hinlänglichen Begriff machen, wiewohl auch diese in ihrer Art

Diesen können wir mit Recht unsern berühmten Händel an die Seite setzen, in dessen männlicher Schreibart wir oft die edelsten Harmonien finden; und diese mit einer so mannichfaltigen Modulation belebt, derglei-

vortreflich sind; man muß ihn vornehmlich aus seinen Opern kennen lernen, die bisher, wie ich glaube, in England noch wenig bekannt sind. — So wie in dieser Art von Komposition die Unternehmung groß und von weitem Umfange ist; so muß sich auch die Geschicklichkeit oder Anfähigkeit des Komponisten, daraus verhältnismäßig beurtheilen lassen. Daher kömmt es, daß wir von dem glücklichen Talente des Rameau gleich beym ersten Anblicke bezaubert werden. Seine Chöre, Arien und Duette, sind dem verschiedenen Inhalte, den sie ausdrücken sollen, ungemein angemessen. In den erstern ist er edel und überraschend; in den letztern munter, leicht und fließend, und wenn er sanfte Rührung erregen will, auf die ausdrückendste Art zärtlich. Außerdem hat er unter dieselben eine große Mannichfaltigkeit von Tanzmelodien und andern Instrumentalsachen zu streuen gewußt, die dem Ohre eine angenehme Erholung von einer zu angestrengten Aufmerksamkeit auf die Vocalmusik verschaffen, und daher diese Opern von Rameau vollkommner und unterhaltender machen, als manche andere, die vielleicht in einzelnen Stücken ihnen vorzuziehen sind.

chen man kaum von einem Manne erwarten konnte, der die Stadt London mit musikalischen Stücken aller Art dreyßig Jahre hindurch versorgt hat *).

*) Der berühmte Lully in Frankreich, und der ältere Scarlatti zu Rom können in eben dem Lichte betrachtet werden, wie Händel Sie haben beyde viele und große Sachen geschrieben, und waren nicht überall gleich glücklich in der Kunst, über ihr Genie Meister zu seyn. Indeß haben sie, überhaupt genommen, zum Fortgange der Musik unendlich viel beygetragen; und wenn wir von ihren zahlreichen Arbeiten alles Unbedeutende wegnehmen, so werden doch immer noch Schönheiten genug übrig bleiben, um ihnen einen vorzüglichen Rang zu geben.

Es ist sehr merkwürdig, daß die drey hier erwähnten Meister vielleicht den höchsten Grad der Lokalachtung genossen haben; indem sie alle die vorzüglichen Lieblinge des Volks in den verschiedenen Ländern, worinn sie gelebt haben, gewesen, und daher als die einzigen Muster der Vollkommenheit für viele nachfolgende Komponisten angesehen sind. Die Italiäner scheinen der Mannichfaltigkeit und Erfindung des Scarlatti am meisten zu danken zu haben: und Frankreich hat einen Rameau hervor gebracht, der dem Lully an die Seite, wo nicht noch über ihn gesetzt zu werden verdient. Die Engländer sind freylich bisher nicht so glück-

Dieß scheinen die vornehmsten Komponisten zu seyn, welche die Aufmerksamkeit eines musikalischen Beobachters verdienen, die das harmonische System, und die Bearbeitung der Fugen, als den vornehmsten Gegenstand ihrer Sorgfalt angesehen, und doch zu gleicher Zeit die Modulation bey ihren Arbeiten für einen Umstand genommen haben, der einen sehr hohen, wiewohl nicht den höchsten Grad des Lobenswürdigen in dieser Absicht verdiente.

Dritter Abschnitt.

Ueber den musikalischen Ausdruck, in so fern er den Komponisten angeht.

So viel von den zwey Erfordernissen der Musik, von der **Melodie** und **Harmonie**. Jetzt wollen wir den dritten Umstand betrach-

lich gewesen; allein ob die Schuld davon an den geringern Verdiensten des Originals, welches sie zur Nachahmung gewählt haben, oder an einem Mangel des Genies bey denen liegt, die seine Nachahmer geworden sind, und vielleicht die vortrefflichsten unter seinen Arbeiten nicht auszuwählen verstehen, das brauchen wir hier nicht zu bestimmen.

ten, nämlich den Ausdruck. Dieser entsteht, wie schon oben bemerkt ist, aus einer Verbindung der übrigen beyden, und ist nichts anderes, als eine starke und schickliche Anwendung derselben auf den Inhalt, den man vor sich hat.

Aus dieser Erklärung sieht man offenbar, daß man Melodie und Harmonie um des Ausdrucks willen, niemals müsse fahren lassen, weil sich der Ausdruck auf beyden gründet. Sobald man etwas ohne ihre Hülfe oder ihnen zum Trotz unternehmen wollte, so würde es aufhören, musikalischer Ausdruck zu seyn. Noch viel weniger kann die scheußliche Dissonanz pfeifender und quäckender Instrumente diesen Namen verdienen, wenn gleich der Ausdruck oder die Nachahmung noch so stark und natürlich wäre.

Und so, wie Dissonanz und widerliche Töne nicht musikalischer Ausdruck heißen können; so glaube ich auch nicht, daß bloße Nachahmung mancher andern Dinge so genannt werden kann, die doch von den meisten vielmals dafür gehalten wird. So braucht man oft das allmählige Steigen oder Fallen einer langen Reihe von Noten, um das Auf- oder Ab-

steigen zu bezeichnen, abgebrochene Töne, um eine unterbrochene Bewegung auszudrücken, eine Menge geschwinder Läufe, um die Schnelligkeit oder das Fliegen auszudrücken; Töne, die dem Lachen ähnlich sind, um ein Gelächter zu beschreiben, und eine Menge anderer Kunstgriffe von ähnlicher Art, die wir hier nicht alle erwähnen dürfen. Alles dieß möchte ich lieber Nachahmung als Ausdruck nennen, weil die Absicht davon, wie mich dünkt, vielmehr dahin geht, die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die Aehnlichkeit zwischen den Tönen und denjenigen Dingen zu richten, die sie beschreiben sollen, und dadurch unserm Verstande Anlaß zu einer Vergleichung zu geben, als das Herz zu rühren, und die Leidenschaften der Seele zu erregen.

Wir sehen also, daß hier ein Fehler oder eine Unschicklichkeit von eben der Art entsteht, wie diejenige, welche, wie wir oben bemerkt haben, aus einer zu sorgfältigen Beobachtung der Modulation oder Harmonie zu entstehen pflegt. Denn so, wie in dem erstern Falle der Komponist oft gar zu sehr auf die Schönheit der Melodie oder der Modulation sieht, und darüber die Harmonie verabsäumt, und im

zweyten Falle seine Harmonie oder Fugen dergestalt verfolgt, daß die Schönheit der Modulation darüber verloren geht; so pflegt er in diesem dritten Falle einer gezwungenen, und wenn ich so reden darf, einer unbedeutenden Nachahmung zu gefallen, beydes Melodie und Harmonie zu verabsäumen, worauf doch einzig und allein der wahre musikalische Ausdruck beruhen kann.

Diese Bemerkung scheint unserer Aufmerksamkeit jetzt desto würdiger zu seyn, da einige sehr berühmte Komponisten sich hauptsächlich an die gedachte Methode gewöhnt haben, und zu glauben scheinen, sie hätten alle Tiefen des Ausdrucks erschöpft, wenn sie die Bedeutung einiger wenigen einzelnen Worte, die in den Arien, welche sie setzen, vorkommen, auf eine geschickte Art nachgeahmt haben. Sobald einem Komponisten von dieser Art, das Wort Laufen, oder ein ähnliches, vorkömmt, so bringt er ganz gewiß einen Lauf an, der wenigstens ein halb Dutzend Takte begreift; bey dem Worte heben, glaubt er dem Poeten nicht eher ein Genügen zu thun, oder sich zu der gehörigen Höhe zu heben, bis er auf den höchsten Gipfel seines Instruments, oder wenig-

stens so weit hinauf geklettert ist, als eine Menschenstimme ihm folgen kann. Sehr viele werden dieß für musikalischen Ausdruck gelten lassen, statt der edeln Mischung feyerlicher Melodien und einer mannichfaltigen Harmonie, die in der That unsere Gedanken hebt, und das reine Vergnügen gewährt, welches niemand, als ein wahrer Liebhaber der Harmonie, fühlen kann.

Was ist also wahrer **musikalischer Ausdruck**? Ich antworte: es ist eine solche Zusammenstimmung der Melodie und Harmonie, die uns auf die stärkste Art rührt, und diejenigen Leidenschaften oder Gemüthsbewegungen in uns erregt, die der Poet zu erregen sucht. In dieser Absicht muß also der Komponist sich nicht vorzüglich bey der Nachahmung einzelner Worte verweilen, sondern die ganze Absicht, den ganzen Zweck des Dichters zusammen nehmen, und darnach seine Melodie und Harmonie entweder vermittelst der Nachahmung, in so weit sie zu dieser Absicht dienlich seyn kann, oder durch andere Mittel einzurichten suchen. Nur dieß muß ich noch hinzusetzen, daß, wenn er die Leidenschaften durch Nachahmung zu erregen sucht, es eine so ge-

mäßigte und weislich eingerichtete Nachahmung seyn muß, die vielmehr dem Zuhörer den Gegenstand gleichsam vor Augen bringt, als eine solche, die ihn nöthigt, eine Vergleichung zwischen dem Gegenstande und den Tönen anzustellen. Denn in diesem letztern Falle wird seine Aufmerksamkeit gänzlich auf die Kunst des Komponisten gelenkt werden, wodurch die Leidenschaft nothwendig sehr geschwächt wird. Die Gewalt der Musik gleicht in diesem Betrachte der Gewalt der Beredsamkeit; wenn sie wirken soll, so muß sie auf eine geheime und unvermerkte Art wirken. In beyden Fällen wird eine auskramende Prahlerey der Kunst den Hauptzweck stören. Es ist daher vielleicht eine von den besten Regeln, welche für den musikalischen Ausdruck gegeben werden können, diejenige, die in einer jeden anderen Kunst das Pathetische veranläßt: eine ungezwungene Beobachtung der Natur und Simplicität *).

*) Wie die Musik der Griechen und übrigen Völker des Alterthums eigentlich beschaffen gewesen, ob sie wirklich im Stande gewesen sey, jene erstaunlichen Wirkungen zu thun, die von ihr erzählt werden, läßt sich nicht genau bestimmen, da der Gebrauch

Es ist kein Zweifel, daß sich nicht noch viele andere Regeln sowohl aus den Komposi-

ihrer ganzen enharmonischen Tonleiter sich völlig verloren hat, und man nirgends von ihren musikalischen Bezeichnungen, die ihre Kunst auf uns hätten bringen können, einige Spuren findet. Aus der Einrichtung ihrer Instrumente, können wir uns keine große Vorstellung von ihrer Gewalt machen. (Siehe darüber die Differt. sur la Musique des Anciens par le P. **Calmet** Amst. 1723. 8.) Sie scheinen lange nicht so vollkommen gewesen zu seyn, als unsere heutigen Instrumente, die freylich eines stärkern Ausdrucks, und einer größern Ausführung fähig, aber auch desto mehr dem Misbrauche ausgesetzt sind. Und so kann der zu große Umfang unserer neuern Instrumente, die sowohl den Komponisten als den Spieler in Versuchung führen, die natürlichen Gränzen der Harmonie zu überschreiten, eine von den Ursachen seyn, warum einige Schriftsteller mit so vieler Hitze die Parthey der alten Musik genommen, und die neuere so heftig angegriffen haben. (Siehe z. B. William Temple's Works Vol. I. (fol.) p. 162.

Ich glaube, wir können mit Grunde schließen, daß die Gewalt und Schönheit der alten Musik nicht so wohl in künstlichen Kompositionen, oder in einer vorzüglichen Art der Ausführung bestanden habe, als in der reinen Simplicität ihrer Melodie. Diese wurde im Unisono von ihren großen Chören, die aus Stimmen und Instrumenten be-

tionen der besten Meister, als aus der Erfahrung herleiten lassen, wenn man nämlich auf

standen, aufgeführt, und es ist also kein Wunder, daß sie die erstaunlichsten Wirkungen hervorbringen mußte. Seit der Zeit des Guido Aretino, der im eilften Jahrhunderte lebte, sind die Regeln und Grundsätze der Harmonie beträchtlich erweitert; die Kunst ist dadurch verwickelter und zusammengesetzter geworden; sie hat aber auch jene simpeln, und doch treffenden Schönheiten verloren, welche vermuthlich fast ein jeder Zuhörer unterscheiden und bewundern konnte. Und ich weis nicht, ob dieß nicht gewissermaßen dazu dienen kann, den Streit über die Vorzüge der alten und neuen Musik zu entscheiden. Man muß bemerken, daß die Alten, wenn sie von ihren wundervollen Wirkungen reden, sie gemeiniglich als mit der Poesie verbunden betrachten. Nun kann freylich wohl eine Kunst in ihrem Fortgange zu ihrer höchsten Vollkommenheit zu einem gewissen in der Mitte befindlichen Punkte gebracht werden, welcher der Punkt ihrer Vollkommenheit ist, wenn man sie als eine Kunst betrachtet, die mit einer andern Kunst verbunden ist, aber nicht zu ihrem eignen, wenn man sie für sich allein nimmt. Wenn also die Alten die Melodie zu ihrer höchsten Vollkommenheit brachten, so ist es wahrscheinlich, daß sie die musikalische Kunst so weit trieben, als sie, mit der Poesie verbunden, kommen konnte. Allein die Harmonie ist die Vollkommenheit der Musik, als einer einzelnen Wissenschaft.

die Wirkungen Acht giebt, welche verschiedene Töne auf die Einbildungskraft und auf die Gemüthsbewegungen haben. So dienen die Dur und Molltöne, langsame oder lebhafte Taktbewegung, das Stokkato, das Sostenuto, der geschleifte Bogenstrich, alle die Mannichfaltigkeit der Intervalle von einem Semiton bis zur Decime, die mancherley Mischungen der Harmonien, die Vorbereitung der Dissonanzen und ihre Auflösung, die angenehme Folge der Melodien auf einander, und verschiedene andere Umstände außer diesen, alle dienen dazu, diejenige Mannichfaltigkeit des Ausdrucks zu veranlassen, welche die Seele zur Freude oder zum Muthe erhebt, sie in Zärtlichkeit oder Mitleiden versenkt, sie auf eine vernünftige Heiterkeit fest heftet, oder sie zu den Entzückungen der Andacht empor hebt.

Wenn wir die Fülle der Harmonie, und die Mannichfaltigkeit der Melodie bedenken, welche die Kunst, Fugen zu setzen, in sich begreift; so können wir diese Art der Komposition unter allen übrigen für die edelste und ausgebrei-

Hieraus läßt sich der eigentliche Unterscheid zwischen den alten und neuen Kompositionen, und folglich auch ihre Schönheit bestimmen.

teteste erklären, die nicht nur, gleich der Historienmahlerey, die vornehmsten Schönheiten aller übrigen Gattungen unter sich begreift, sondern auch im Stande ist, manche andere Schönheiten von höherer Art aufzunehmen. Ich verstehe aber hier unter dem Worte Fuge nicht bloß jene eingeschränkten Kompositionen, worinn ein Satz durch den andern, nach den festgesetzten Regeln der Modulation beantwortet wird; sondern vornehmlich solche, die eine Mannichfaltigkeit der Thematen, besonders für Stimmen und Instrumente zusammen erlauben; und die mit ihren Nachahmungen, Umkehrungen und andern relativen Gängen, durchgehends so ausgeführt werden, daß der Hauptsatz und Hauptgedanke immer herrschend bleibt. Denn eben so, wie die geringern Schönheiten oder Verzierungen in der Poesie der Fabel eines Trauerspiels oder eines Heldengedichts untergeordnet sind; so sind auch diese verschiedenen, wiewohl verwandten Melodien, von einerley Taktbewegung und Manier, irgend einem Hauptzwecke untergeordnet, und können alle die Größe, Schönheit und Schicklichkeit veranlassen, welche man nur immer von dem ausgebreitetesten Plane in der gan-

zen Reihe musikalischer Kompositionen erwarten kann.

Durch eine Verschiedenheit der Harmonien wird die Kette und der Fortgang der Melodien, auf die schönste Art unterstützt; und man wird daher eine größere Mannichfaltigkeit des Ausdrucks in der Bearbeitung einer vollstimmigen Musik finden. In diesem Falle hat der Komponist den Vortheil, seine zärtlichen und feinern Passagen in das Solo hinein zu bringen, und die Stellen von kühnerm Ausdrucke in das Tutti; und da es zuweilen eine Art von neutralen Melodien giebt, wenn ich so reden darf, welche durch die Kunst des Spielers sehr verschiedene Leidenschaften ausdrücken können; oder, da einerley Worte, durch eine Veränderung in dem Tone ihrer Aussprache einen verschiedenen Sinn haben können; so kann auch dieser musikalische Ausdruck dergestalt verändert werden, daß man die nämliche Passage, die man allein gehört hat, bey der Wiederholung zu einem Tutti, und umgekehrt, das Tutti zu einem Solo machen kann. Auf eben die Art kann man mit dem Forte und Piano verfahren.

Dergleichen glückliche Kunstgriffe gewähren uns eine angenehme Mannichfaltigkeit, die vielleicht auf die Liebhaber der Musik eben so starke Wirkung thut, und ihre Bewunderung eben so sehr rege macht, als die treffendste Melodie. Denn diese können sich über den Vorzug, den sie etwa einer schönen Komposition geben, nicht anders rechtfertigen, als bloß durch das Vergnügen, welches sie ihnen gewährt. Und am Ende ist es nichts anders, als dieser meisterhafte Geschmack, diese meisterhafte Methode, die einzelnen Theile einer Komposition in eine gewisse schöne Ordnung zu stellen, was denjenigen das größte Vergnügen giebt, welche in die wesentlichen Schönheiten dieser Kunst eindringen können. Ein Umstand, den der angehende Tonkünstler billig erwägen sollte, ehe er sich auf irgend einer Probe seiner Talente, von dieser Art einläßt. Da aber Beyspiele weit mehr Eindruck machen, als irgend eine Regel oder Vorschrift; so empfehle ich ihm eine beständige Lesung der besten Partituren, worinn er allen den Unterricht finden wird, den er hierüber verlangen kann *).

*) Da wir hier voraus setzen, daß der angehende Tonkünstler einige vorläufige Kenntnisse in den An-

Bey allen dem, was darüber gesagt ist, oder gesagt werden kann, ist doch der Nachdruck und die Anmuth des musikalischen Ausdrucks von gar zu feiner Art, als daß sie sich durch Worte bestimmen ließen. Es ist mehr eine Sache des Geschmacks als des Raisonnements, und läßt sich daher weit besser aus Beyspielen als aus Regeln verstehen. Wir müssen die Werke großer Meister zu Rathe zie-

fangsgründen der Harmonie haben muß; so wird es ihm sehr dienlich seyn, ehe er sich an größere Arbeiten wagt, Rameaus Grundsätze der Setzkunst zu studiren. Denn so viel auch immer ein gutes Gehör bey der Komposition vermag; so sind doch die Regeln dieser Kunst, so wie jeder andern, in der Natur gegründet, und müssen daher selbst denen große Dienste leisten, die vielleicht sehr verächtlich von ihnen denken. So, wie es Kunstwerken ohne Genie, wenn sie gleich ihrer Einrichtung nach, noch so meisterhaft und fleißig gearbeitet sind, doch oft am Geiste und Geschmack mangelt: so sind auch Werke des Genies ohne Kunst weit von der Vollkommenheit entfernt. Wenn aber beydes beysammen ist, wenn die natürlichen Fähigkeiten, und die Untersuchungen der Kunst in ihrem ganzen Umfange angewandt und geäußert werden, nur dann allein können wir die vortreflichen Arbeiten erwarten.

hen, und in denselben die Regeln und die vollkommne Vereinigung der Melodie, der Harmonie und des Ausdrucks aufsuchen. Wenn die neuern Komponisten sichs gefallen ließen, aus diesen Quellen der musikalischen Erkenntniß zu schöpfen; so würde das Ohr durch jene Schaalen und unzusammenhängenden Kompositionen weder verführt noch beleidigt werden, deren es in unsern Zeiten so viel giebt; besonders wenn auch die Texte, welche man in Musik setzt, entweder von sehr geringem Werthe sind, oder auf eine unschickliche Art behandelt werden *). Nichtsbedeutende Poesien müssen

*) Tosi bemerkt sehr richtig (in seiner Anweisung zur Singekunst, die von Herrn Agrikola, Berlin, 1757. in 4to ins Deutsche übersetzt ist;) daß es auch in den Italiänischen Opern viele Unschicklichkeiten giebt, die auch dem gemeinsten Beobachter anstößig seyn müssen; vornehmlich die sichtbare Ungereimtheit, den ersten Theil vieler Arien zu wiederholen, und mit demselben zu schließen. Denn es kömmt oft, daß in dem ersten Theile die Leidenschaften des Zorns und der Rachbegierde hinlänglich ausgedrückt, und nun Aussöhnung und Liebe der Inhalt des zweyten sind, folglich auch die Arie sich damit schließen sollte. Aber nicht anders, als ob es unnatürlich wäre, die Seele in diesem ruhigen Zustande zu lassen, muß nun der Spieler oder

das Genie des Komponisten niederdrücken, anstatt es zu heben. Denn nun bemüht er sich

der Sänger in alle die Unruhe und Wuth wieder zurück fallen, womit er anfieng, und seine Zuhörer in denselben lassen.

Eben so abgeschmackt wird zuweilen die Manier, ein unbedeutendes Lied von mehrern Strophen, die vielleicht alle ganz verschiedene Empfindungen oder Gemüthsbewegungen ausdrücken, auf Eine Melodie in Musik zu setzen. --- Man würde in dergleichen Fällen weit besser verfahren, wenn man der Methode der Italiäner bey ihren Serenaten folgen, und so das ganze Lied in Arien, Duette und Recitative theilen wollte. Auf die Art wird ein einziges gutes Lied einem fruchtbaren Genie, eine Menge von Einfällen an die Hand geben; der Tonkünstler wird dabey Gelegenheit genug finden, seine Einbildungskraft, seine Beurtheilung und Einsicht zu zeigen, indem er seine Melodien dem verschiedenen Inhalte des Textes gemäß einrichtet. Hiedurch erhielt man nicht nur den Vortheil einer angenehmen und schicklichen Ausführung; sondern es würden auch weniger gute Meister ihre musikalischen Gedanken so tief unter ihre Würde hinabsetzen und verschwenden. Auch würde alsdann an solchen anmuthigen und faßlichen Melodien kein Mangel seyn, die in öffentlichen Schauspielen so viel Wirkung thun können, wobey man das Ohr des Publikums allemal zu Rathe ziehen muß, von dem ich eine so gute Meynung hege, daß ich es zufrieden wäre, diesen

vergebens; anstatt dem Sinne des Textes aufzuhelfen, welches das edelste Vorrecht der Musik ist; eine Nonsense in harmonische Töne zu bringen, und Unverstand angenehm zu machen.

Es geht also mit der Musik eben so, wie mit ihrer Schwester, der Poesie. Denn man muß freylich gestehen, daß die letztgedachten Kompositionen gemeiniglich mit ihren Texten von gleichem Schlage sind. Auch ihr Schicksal ist gewöhnlich einerley; denn diese musikalischen Insekten überleben selten die Jahrszeit, in welcher sie geboren werden.

Unsere Kirchenmusik ist gleichfalls aus eben den Quellen des Geschmacks und der Kenntnisse mancher Verbesserungen fähig. Wir scheinen es jetzt beynahe vergessen zu haben, daß die Andacht der ursprüngliche und eigenthümliche Zweck derselben ist. Daher der übel angebrachte Leichtsinn in den Melodien unserer neuern Motetten, die thörichte Ehrsucht in

Unterschied des guten und falschen Geschmacks von demselben entscheiden zu lassen, indem ohne Zweifel die natürlichste und angenehmste Komposition auch ohne Zweifel den allgemeinsten Beyfall erhalten würde.

der Spielart der Präludien, die jedem vernünftigen Zuhörer zuwider seyn muß, und die wahre Andacht nur stört, anstatt sie zu erhöhen.

Ist ein Organist zugleich Liebhaber der Poesie; und ohne das kann er schwerlich ein wahrer Liebhaber der Musik seyn; oder haben nur überhaupt seine Leidenschaften die gehörige Richtung; so muß er nothwendig eine gewisse Erhebung der Seele empfinden, wenn er das Lied, welches vor seinen Präludien oder Nachspielen vorher geht, in einem ehrwürdigen und pathetischen Tone hat singen hören. Dann muß auch er das Seinige thun, und mit irgend einer feyerlichen Melodie, auf eine liebreiche und der Religion gemäße Art, das unruhige und in gute Fassung gesetzte Herz unterstützen. Sobald er aber diese göttliche Kraft in seiner Brust nicht empfindet, so wird er sich umsonst bemühen, sie bey andern zu erwecken. Auch kann er nicht hoffen, auf jene glücklichen, augenblicklichen Gedanken zu gerathen, welche oft weit mehr werth sind, als die fleißigsten Kompositionen, und die den entzückten Spieler oft zu seinem künftigen Gebrauche und Vergnügen ein angenehmer Vorrath seyn würden, wenn sie nicht eben so flüchtig wieder entwisch-

ten, als sie zu entstehen pflegen. Er sollte sich also billig sehr in Acht nehmen, bey dergleichen Gelegenheiten gemeine Lieder und Melodien nachzuahmen, weil er sonst die Religion gar zu sehr der Verachtung und dem Gelächter aussetzt.

Nichts kann rührender und eindruckvoller seyn, als ein gut vorgetragener Kirchengesang. Ueberhaupt ist die Melodie weit mehr im Stande, Feyerlichkeit und Lebhaftigkeit zu erwecken, als die Harmonie. Denn jene hat, wenn sie von einem Genie erfunden ist, eine gewisse Würde und Anmuth, welche eine meisterhafte Harmonie zwar unterstützen, aber nie hervorbringen kann.

So unbedeutend es auch manchen vorkommen mag, daß ich mich bey dieser musikalischen Gattung so lange verweile; so muß ich doch gestehen, daß es mich allemal ungemein gerührt hat, wenn ich einige tausend Stimmen das Lob der Gottheit in einer Harmonie habe besingen hören, die dieser ehrwürdigen Gelegenheit gemäß war. Nur bemerke ich ungern, daß die besten Orgelspieler gewöhnlich gar zu verliebt in ihre eigenen Einfälle sind, und mit ihren übelangebrachten Verzierungen, mit ih-

ren ekelhaften und übel zusammenhängenden Zwischenspielen die Gemeine verleiten oder verwirren, da sie weise Führer und Regierer des Ganzen seyn sollten.

Vielleicht denkt man, wenn man auf diese Art dem Organisten diese öffentliche Gelegenheit, seine Geschicklichkeit sowohl bey den Präludien als beym Mitspielen des Gesanges zu zeigen, benimmt, daß alle Orgelspieler ohne Unterschied im Stande seyn werden, die hier erforderliche Pflicht zu thun. Allein im Grunde ist es so leicht nicht, das wahre Erhabene des Vortrags zu treffen, welches sich für das Gehör schickt, wenn sich die Seele der Andacht überläßt; oder, wenn man groß und feyerlich spielen will, die schwerfällige und geistlose Manier zu vermeiden, welche das Herz nicht auf eine sanfte Art hebt und unterstützt, sondern es vielmehr in einen zerstreuten und fühllosen Zustand hinab senkt.

Wir könnten sehr bald zu einer ganz andern Schreibart und Manier, sowohl in unsern Kompositionen, als im Vortrage derselben gelangen wenn wir nur die Werke der besten ausländischen Kapellmeister, eines Caldara, Lotti, Gasparini, und vieler andern stu-

diren wollten, deren vortrefliche Kompositionen billig bekannter seyn, und dem Besitze jener wunderlichen Virtuosen entrissen werden sollten, deren ungeselliges Vergnügen darinn besteht, diese Werke allein zu besitzen, welche sie zur Ehre ihrer Verfasser, und zum Besten der Welt, andern willig mittheilen sollten.

Die guten Wirkungen, welche eine solche Bekanntschaft mit den Werken der größten Meister haben würde, sind augenscheinlich. Corelli's unsterbliche Arbeiten, sind in England in Jedermanns Händen; und daher kömmt es, daß dort viele von den besten Komponisten gemeiniglich ihre Grundsätze der Harmonie von ihm hergeleitet haben. Indeß sollten unsere jetzigen Tonkünstler noch etwas mehr thun. Sie sollten eben so vertraut mit den übrigen großen Meistern seyn, die seit der Zeit des Corelli mehr Geschmack und Erfindung in die Musik gebracht haben, und so hätten sie durch diese Verbindung der Vollkommenheit der allgemeinen harmonischen Komposition immer näher kommen sollen.

Die zahlreichen musikalischen Schulen der Italiäner, bringen gewöhnlich eine ganze Reihe guter Meister hervor. Von diesen sollten

wir solche Stücke wählen, die sehr viel zu der wahren Feyerlichkeit der Kirchenmusik beytragen würden. Verschiedene Stücke von anderer Art, könnte man wieder zu Concerten oder andern musikalischen Absichten brauchen; und so würde es niemals an einer Mannichfaltigkeit von Beyspielen und Gedanken fehlen, welche alle junge Tonkünstler nützen und studiren könnten. Durch einen anhaltenden Fleiß in der Ausarbeitung einer größern und ausgebreitetern Schreibart, als wir bisher gehabt haben, würden wir bald in Stand gesetzt werden, einen solchen wahren und richtigen Geschmack zu erlangen, der zu der Bildung eigner Meister den sichersten Grund legen könnte *).

*) Man giebt durchgehends den Italiänern vor allen übrigen Nationen in der Mahlerey und Musik den Vorzug Bey der ersten Kunst fällt die Ursache davon weit eher in die Augen, als bey der letztern. Denn der Vortheil, die Antike zu Rathe zu ziehen, welchen die Mahlerey in Italien hat, ist eine von den vornehmsten Ursachen ihrer Vortreflichkeit in dieser Kunst. Die Musik konnte keine dergleichen äußere Hülfe haben. Die Gothen hatten alle Spuren der alten Melodie ausgerottet. Woraus läßt sich also das vorzügliche Genie erklären, welches die Italiäner seit der Zeit in der Musik gezeigt haben?

Eine Verbesserung von dieser Art, ließe sich noch viel eher einführen, wenn man eine Geschichte von den Lebensumständen und Werken der besten Komponisten hätte, und zugleich eine Nachricht von ihren verschiedenen Schulen, dem charakteristischen Geschmacke und der Manier eines Jeden. Eine Materie, die zwar noch nicht bearbeitet, aber einer guten Feder so würdig ist, daß wir mit Recht hoffen können, es werde sich irgend ein künftiger Schriftsteller damit beschäfftigen.

Wenn die Musik einmal in die Hände wahrer Genies geräth, so kann sie gar bald verbessert werden. Durch eine öffentliche und gerechte Unterdrückung eines jeden fehlerhaften Versuchs, sie von ihrer Würde herabzusetzen, werden wir uns in kurzer Zeit zu einem Wohlgefallen an der vollkommensten Schreibart gewöhnen können.

Auf diese Art, und auf diese Art allein, können wir hoffen, einen höhern Grad der Vor-

Nicht aus der chimärischen Hypothese der Luft, des Klima, der Nahrung, u. s. f. sondern bloß aus der allgemeinen und nationalen Sorgfalt, welche man in diesem Lande von je her auf diese Kunst gewandt hat, und die von ihrer Aufnahme in England so sehr verschieden ist.

trefflichkeit in den edlern Gattungen der Komposition zu erreichen. Die Werke der größten Meister sind die einzigen Schulen, denen wir die Vollkommenheit absehen und ablernen können. Und hier will ich, um den außerordentlichsten Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, zwey große Komponisten als Beyspiele des wahren musikalischen Ausdrucks anführen, wovon der Eine in Singesachen, und der zweyte in der Instrumentalmusik bewundernswürdig ist.

Der erste von ihnen ist **Benetetto Marcello**, dessen unnachahmliche Freyheit, tiefe Einsicht, und viel befassende Schreibart, allemal das höchste Muster für alle Kirchenkomponisten bleiben wird, zu deren Besten er vor funfzig Jahren die ersten funfzig Psalmen, in Musik gesetzt, zu Venedig heraus gab *).

*) Dieß Werk besteht aus acht Folianten. Die vier ersten kamen im Jahre 1724 heraus; die übrigen zwey Jahr hernach unter folgendem Titel: Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra Salmi, Poesia di *Girolamo Ascanio Giustiniani*, Musica di *Benedetto Marcello* Patrizio Veneto. Venezia, 1726. — Zu London sind einige Instrumentalsachen unter dem Namen **Benedetto Marcello**, eines Vene-

LB Coburg

Er hat darinn alle neuern Tonkünstler weit übertroffen, und uns den richtigsten Begriff von jener edeln Einfalt gegeben, welche wahrscheinlicher weise der große unterscheidende Charakter der Musik bey den Alten war. In dieser ausgebreiteten und mühsamen Arbeit ist er, gleich dem göttlichen Inhalte, den er bearbeitet, überall groß oder schön, oder pathetisch, und so vollkommen frey von allem, was niedrig und gemein ist, daß der einsichtvolle Zuhörer durch eine unaufhörliche Abwechselung einer neuen und reizenden Modulation bezaubert wird; wobey zugleich Plan und Ausdruck so passend sind, daß der Inhalt und die Harmonie überall zusammen treffen. In dem letzten Psalme scheint er alle Kräfte seines großen Genies zusammen genommen zu haben, um die Wunder, die er schon vorhin gethan hatte, noch zu übertreffen.

Ich will hiemit nicht behaupten, daß jedes Recitativ, jede Arie, jeder Chor, in diesem großen Werke gleich schön ist. Eine immer-

zianischen Edelmannes, gedruckt, die aber sehr mittelmäßig sind, und nicht von diesem großen Meister seyn können.

währende Erhabenheit dieser Art, hat noch kein Verfasser jemals aushalten können. Und wenn wir die Mannichfaltigkeit bedenken, welche in allen Künsten nothwendig ist, um die Aufmerksamkeit immer lebhaft zu erhalten; so können wir vielleicht mit Wahrheit behaupten, daß Ungleichheit einen Theil von dem Charakter der Schönheit ausmacht; daß einige Parthien in Schatten gelegt werden müssen, um die Lichter desto hervorstechender zu machen. Und in dieser Absicht ist **Marcello** wahrhaftig schön. Wenn er auch bisweilen zu fallen scheint, so geschieht es bloß, um sich mit desto erstaunlicherer Majestät und Größe wieder empor zu heben *).

*) — — — Far the greateſt Part
Of what ſome call Neglect, is ſtudy'd Art.
When *Virgil* ſeems to trifle in a Line,
'Tis like a Warning-Piece, which gives the Sign,
To wake your Fancy and prepare your Sight,
To reach the noble Height of ſome unuſual Flight.
ROSCOMMON *Eſſay on translated Verſe.*

„Das meiste von dem, was einige Nachläßigkeit „nennen, ist ämsig studirte Kunst. Wenn Virgil „in irgend einem Verse matt zu werden scheint; so „ist das nur eine Warnung, und ein Zeichen, wel-

Diesem großen Muster in Singesachen will ich ein anderes an die Seite setzen, welches in Instrumentalsachen das größte ist. Ich meyne den bewundernswürdigen Geminiani, dessen Schönheit und Feuer der Komposition weit mehr unser Muster hätte seyn sollen, und von welchem der Englische Geschmack die höchste Verbesserung hätte erhalten können, wenn diese Nation sich der Gelegenheit hätte bedienen wollen, die ihr sein langer Aufenthalt in England gegeben hat.

Man ist diesem Manne den größten Dank schuldig, nicht nur für seine vielen vortrefflichen Kompositionen, sondern auch dafür, daß er noch keine einzige geliefert hat, die nicht äußerst richtig und schön ist. Die Wendung seiner musikalischen Redensarten, wenn ich so reden darf, hat so viel Sanftes, so viel Feinheit, und seine ausdruckvolle und gefällige Modulation hat in allen seinen Werken, die überall von der vollkommensten Harmonie unterstützt werden, so viel natürlichen Zusam-

„ches er uns giebt, unsere Einbildungskraft aufzu„bieten, und unsere Blicke vorzubereiten, ihm in „die Höhe eines außerordentlichen Fluges zu fol„gen.“

menhang, daß man sie nicht oft genug hören, und nicht stark genug bewundern kann. Es giebt bey ihm keine unschickliche Ausweichungen, keine langweilige, unnöthige Wiederholungen; vom Anfange bis zum Schlusse, ist alles natürlich und gefällig. Dieß kann der wahre schöne Vortrag in der Musik heißen, wenn unsere Aufmerksamkeit von einer Stelle zur andern angehalten wird, und Ohr und Herz gleich stark ergötzt werden.

Welch eine außerordentliche Vollkommenheit des Geschmacks ließe sich nicht von einer Akademie erwarten, die unter der Aufsicht eines solchen Genies gebildet wäre.

Dritter Theil.

Ueber den musikalischen Ausdruck, in so fern er den Spieler angeht.

Erster Abschnitt.

Von dem ausdrückenden Vortrage der Musik überhaupt.

Da die Natur und die Wirkungen des musikalischen Ausdrucks auch den Spieler oder Ausführer eines musikalischen Stücks, und die verschiedenen Instrumente angehen, welche bey der Aufführung desselben gebraucht werden; so müssen wir auch von diesen besonders reden.

Denn so, wie sich der musikalische Ausdruck bey dem Komponisten findet, wenn er irgend eine Leidenschaft *) auf eine glückliche

*) Das Wort Leidenschaft wird hier im weitläuftigsten Verstande genommen, und bedeutet jede Art von Schönheit in musikalischen Stücken, die der Absicht des Komponisten gemäß, einen ausdruckvollen Vortrag erfodert.

Art auszudrücken weiß; so besteht er bey dem Ausführer darinn, daß er einer Komposition Gerechtigkeit wiederfahren läßt, und sie in einem Geschmacke, und mit einem Vortrage spielt, der mit der Absicht des Komponisten so genau übereinstimmt, daß alle Schönheiten seines Werks dadurch beybehalten und ins Licht gesetzt werden.

Wie ferner der Komponist zu tadeln ist, der einer niedrigen und läppischen Nachahmung zu Gefallen, die Schönheiten des Ausdrucks fahren läßt; so ist der Spieler noch weit mehr zu tadeln, der sich ordentlich Mühe giebt, ein gutes Instrument zu den Eigenschaften eines schlechten hinab zu setzen, indem er sich bemüht, es zu einer noch armseligern Nachäffung zu zwingen. Von der Art sind alle Nachahmungen des Flageolet, der Waldhörner, Sackpfeifen, u. s. f. auf der Violine, ein sehr kindisches Spielwerk, das bloß Erstaunen zu erregen bestimmt ist, und selbst bey einem gemeinen Ohr nicht lange über die natürliche Liebe zur Harmonie, die Oberhand behalten kann *).

*) Das Rufen eines Kukuks und das Kakeln einer Henne, sind wirklich oftmals in der Musik nachge-

Selbst der Gebrauch der Doppelgriffe auf diesem Instrumente kann, wie mich dünkt, als

ahmt. Vivaldi hat in seinen Concerten, die er die Jahrszeiten nennt, das Bellen eines Hundes, und viele andere sonderbare Dinge auszudrücken, und so gar die verschiedenen Abwechselungen der Elemente zu beschreiben und nachzuahmen gesucht.

Wenn dergleichen Komponisten, die in ihren musikalischen Nachahmungen an dem Geschrey der Thiere so viel Vergnügen finden, ihre Erfindsamkeit in dieser Gattung zeigen wollen; so möchte ich ihnen lieber rathen, eine noch wirksamere Methode zu beobachten, und die Thiere selbst zu brauchen. Ich will ihnen dazu ein Beyspiel aus folgender Geschichte geben, die Bayle in seinem kritischen Wörterbuche, unter dem Artikel Ludwig XI erzählt: „Der Abt de Baigne, ein Mann von vielem Witze, hatte allerley Verbesserungen der musikalischen Instrumente erfunden. Er war in des Königs Diensten, der ihm einstmals den Befehl gab, ihm harmonische Töne aus dem Schreyen der Schweine zu verschaffen, weil er das für durchaus unmöglich hielt. Der Abt war über diesen Befehl nicht in der geringsten Verlegenheit; nur bat er den König um Geld, denselben auszuführen, welches ihm sogleich gegeben wurde. Nun that er die erstaunlichste und merkwürdigste Sache, die man je gehört hat. Er brachte eine große Menge Schweine zusammen, und setzte sie in ein mit Sammet bedecktes Gezelt oder Pavillion. Vor demselben

ein Misbrauch desselben angesehen werden. Denn auch unter den Händen der größten Meister, dämpfen sie doch nur den Ton, verringern den Ausdruck, und stören den guten und leichten Vortrag. Mit einem Worte, sie verderben die Kunst des Spielers, und setzen Ein gutes Instrument zu den Eigenschaften zweyer mittelmäßigen hinab.

Es sollte aber billig des Komponisten Sorge seyn, dem Spieler im geringsten nicht Gelegenheit zu geben, seine Kunst zu verunehren; und jemehr er alle dergleichen niedrige Possen vermeidet, desto mehr wird sich dieser falsche Geschmack verlieren. Denn man mag auch gegen die Verderbnis unsers musikalischen Geschmacks sagen, was man will, so fällt doch das Meiste davon auf die Meister selbst zurück. Wenn diese mit einem gewissen Muthe, und mit Entschlossenheit ihr Genie nicht anders,

stand ein ganz gemahlter Tisch mit einer gewissen Anzahl Tangenten, gleich einer Orgel, dergestalt eingerichtet, daß, wenn er dieselben anschlug, die Schweine, welche hinter dem Instrumente in gehöriger Ordnung stunden, jedesmal mit spitzigen Stacheln gestochen wurden, und so harmonisch schrien, daß der König und sein Gefolge sich sehr daran ergötzten.

als zu solchen Kompositionen gebrauchten, die ihrer würdig wären, so würden sie ohne Zweifel das Gehör des großen Haufens immer mehr verbessern, und sich selbst einen behauptungswürdigen Ruhm und Charakter erwerben *).

Möchte jedweder Komponist, er mag nun für die Kirche oder fürs Theater, oder für die Kammer arbeiten, allemal auf die Natur und den Umfang aller Stimmen und Instrumente

*) Es giebt Einen Umstand, welcher zum Ruhme und Nutzen der Musik sehr viel beytragen könnte; wenn nämlich die Tonkünstler selbst einen aufrichtigen und freundschaftlichen Umgang mit einander unterhalten, und sich an die gefällige und einträchtige Denkungsart gewöhnen wollten, welche schon ihre tägliche Beschäfftigung ihnen billig einflößen müßte. In der That, nichts macht die Seele zu jeder löblichen und geselligen Pflicht so aufgelegt, als diese anmuthvolle Beschäfftigung mit der Harmonie. Diejenigen, welche diese göttliche Wirkung nicht fühlen, haben ihren edelsten Einfluß niemals gekannt. Denn was sie auch sonst immer für Ansprüche auf Geschmack und Kenntniß der musikalischen Regeln haben mögen; so können wir doch allemal, wenn dieß Merkmal einer musikalischen Seele fehlt, alle übrigen vorgegebenen Merkmale des Genies für angenommen und nachgemacht ansehen.

sehen, die in seiner Arbeit vorkommen! so würde er desto leichter den gewöhnlichen Irrthum vermeiden, der nicht zu unterscheiden weis, welche Schreibart oder Manier sich zur Ausführung, und welche zum Ausdrucke schickt.

Eben so sorgfältig sollte er billig auf die verschiedenen Eigenschaften der Instrumente selbst Acht haben. Denn eine Vokalmusik fodert eine andere Art des Ausdrucks, als eine Instrumentalmusik; und eben so haben auch die verschiedenen Instrumente einen verschiedenen ihnen eigenthümlichen Ausdruck.

So wird die Hoboe allemal am besten das Cantabile oder die singmäßige Schreibart ausdrücken, und kann daher bey allen den Taktbewegungen dieser Art gebraucht werden, vornehmlich bey denen, die ans Freudige und Lebhafte gränzen.

Bey Kompositionen für die Flöte muß man nach eben der Methode, in solchen Bindungen, oder andern natürlichen Fortschreitungen verfahren, die der Natur ihres Tons gemäß, das Schmachtende oder Schwermüthige am besten ausdrücken.

Bey diesen beyden Instrumenten muß man das Hinaufsteigen in die äußersten Gränzen

der höchsten Oktave, den Gebrauch des Staccato, oder einen abgestossenen Vortrag der Noten, und alle unregelmäßige Sprünge, oder gebrochene und ungleiche Intervallen, vermeiden. Schon aus diesem Grunde sollte man diese Instrumente niemals zu Ripienstimmen in Violinconcerten gebrauchen, sondern nur bey solchen Stücken, die gerade für sie gesetzt sind; und sie könnten vielleicht auf eine sehr gefällige Art als Hauptinstrumente in einigen Zwischentakten des Concerts gebraucht werden, wodurch man nicht nur eine angenehme Abwechselung erhalten, sondern auch die verschiedene Art ihres Ausdrucks auf die vortheilhafteste Weise würde zeigen können *).

In größern Kompositionen, besonders für die Flöte, sind unsere Tonkünstler nicht wenig unglücklich gewesen; ob aber dieser Fehler der Unvollkommenheit des Instruments, oder der Bemühung zuzuschreiben ist, über seinen na-

*) Man sehe das sechste von Geminiani's Concerten, *Opera Settima*, wo eine Stelle für den Basson allein vorkömmt, dessen schöne Wirkung schon hinreichend ist, zu beweisen, wie viel besser die Methode ist, Blasinstrumente gelegentlich eintreten zu lassen, als sie das ganze Concert hindurch zu brauchen.

türlichen Ausdruck hinauszugehen, das verdient wohl, von dem Komponisten überlegt zu werden.

Der Basson verträgt ebenfalls nur solche allmählige Gänge, welche eine natürliche Fortschreitung, und die leichtesten Uebergänge von einem Tone in den andern haben. Als ein Hauptinstrument kann er in einem Solo, oder zur Verstärkung des Chors gebraucht werden, aber in dem letztern Falle niemals, ohne eine hinlängliche Anzahl anderer Bässe, die ihn genugsam heben und unterstützen.

Die Trompete und das Horn haben zwar in ihrer Skala einerley Gränzen; aber es giebt doch eine Verschiedenheit unter ihnen, in Ansehung der Schreibart derjenigen Stücke, die sich für sie schicken. Jene ist vielleicht brauchbarer, den Muth zu erwecken und zu beleben; dieses, die Lebensgeister aufzumuntern und zu erfreuen. Sie müssen aber nicht beyde auf gleiche Art beym figurirten Discant, oder in solchen Stücken gebraucht werden, worinn Dissonanzen vorkommen. Bey dieser Art von Harmonie hat man oft das Horn mit erstaunlicher Wirkung gebraucht; aber es gehört ein sehr geschickter Komponist dazu, um

die Begleitung schicklich und natürlich zu machen. Beyde Instrumente thun weit größere Wirkung, wenn eine volle Begleitung dabey ist, als wenn man sie alleine hört; denn ihre Melodien und ihr Ausdruck, sind in allen kriegerischen Stücken so simpel, und von so unvermischter Art, daß man ihre Harmonie sehr leicht faßt; und eben daher rühren sie auch ein gemeines Ohr weit mehr, und verschaffen demselben mehr Freude und Verwunderung, als irgend ein anderes Instrument.

Die Orgel und das Clavier sind zwar in so mancher Absicht einander ähnlich, daß eben der Tonkünstler auf beyden seine Geschicklichkeit und Fertigkeit zeigen kann; indeß sind die für ein jedes schicklichen Stücke, und die Art des Vortrages, ungemein verschieden. Die Orgel verlangt eine große und feyerliche Schreibart; das Clavier hingegen jene lebhaften und flüchtigen Gänge, welche das Ohr kaum berühren.

Wenn nun eines von den angeführten Instrumenten in einem Concert, entweder in dem Tutti oder Solo, herrschend, und vor den übrigen hervorstechend ist; oder wenn man demselben Töne oder Gänge zu spielen giebt,

die es nicht leicht ausdrücken kann; so können wir den Schluß machen, daß der Komponist zu seinem Unglücke sich auf einen falschen Grundsatz verlassen habe; und dieser Hauptirrthum wird nun jede gute Wirkung zerstören, die seine Arbeit gethan haben würde, wenn er die verschiedenen Gränzen, und das Eigenthümliche eines jeden Instruments gehörig in Acht genommen hätte.

Bey Vertheilung der verschiedenen Instrumente in einem Concerte, kann man dieselben als die mannichfaltigen Register einer Orgel ansehen. Und so, wie der geschickte Künstler es dergestalt einzurichten weis, daß alsdenn, wenn das volle Werk sich hören läßt, keine Mixturen oder andere Ausfüllungsstimmen hervorstechen, sondern daß die Diapasons mit ihren Oktaven, oder die Principale und Flöten, das ganze ausmachen und ausfüllen: so muß man auch die Violinen mit ihren Bässen und Doppelbässen, als die Diapasons und Principalstimmen eines Concerts stellen. Denn im Grunde läßt sich von ihnen sagen, daß sie die wahre Stärke und den Geist aller Harmonie enthalten, und nicht bloß den Ausdruck aller übrigen Instrumente, sondern auch eine

erstaunliche Mannichfaltigkeit vieler andern edeln Eigenschaften besitzen, welche ihnen allein eigen sind, und allen übrigen gänzlich fehlen. Sie haben den merkwürdigen Vorzug, daß kein Concert ohne sie gemacht werden kann; sie schicken und vereinigen sich eben so gut mit jedem andern Instrument, als unter einander, und geben jeden Vortheil wieder zurück, den sie erhalten. Und da man die schönste Instrumentalmusik als eine Nachahmung der Vokalmusik ansehen kann; so zeigen auch diese Instrumente durch ihren ausdruckvollen Ton und durch ihre Fähigkeit zu den kleinsten Abänderungen, daß sie der Menschenstimme sehr nahe kommen.

Der Liebhaber der Musik erinnre sich der angenehmen Wirkungen, welche sie thun, wenn sie mit der Orgel und einem Chor guter Stimmen verbunden werden, vornehmlich in Kirchen, wo der Schall sich weit genug vertheilen kann, um jeden rauhen und kratzenden Ton zu mildern, und die Mannichfaltigkeit der Stimmen und der übrigen Instrumente, mit einander zu vereinigen. Selbst bey diesem idealischen Genusse der Musik, wird er ihren harmonischen Ausdruck mit Vergnügen

gestehen, und die Vorzüge desselben erkennen.

Kurz, nur in denjenigen Arbeiten, welche die Geige und ihre verschiedenen Gattungen mit in sich begreifen, kann ein ausgebreitetes Genie alle die verschiedenen Arten des musikalischen Ausdrucks durchstreifen, und den besten Ausführern, wenn gleich nicht durch seltsame und ausschweifende Läufe und Sprünge alle mögliche Gelegenheit geben, ihre Geschicklichkeit zu zeigen.

Als ein merkwürdiges Beyspiel von der Stärke des Ausdrucks in der Ausübung dieses Instruments, kann ich drey große Meister auf demselben, die mir selbst bekannt sind, nicht unerwähnt lassen. **Knerler**, der eine große Fertigkeit und einen schönen Ton hatte, aber der Gewalt des Ausdrucks nicht mächtig war, täuschte jedesmal die Erwartungen des Ohrs. **Carbonel**, der nur ein gewöhnliches Maas derjenigen Eigenschaften hatte, die so nothwendig sind, um den Ausdruck eindringend zu machen, wußte durch ein natürliches und augenblickliches Gefühl der rührungsvollen Züge einer schönen Komposition, alles das Vergnügen zu gewähren, welches man nur immer

von ihm erwarten konnte. Wenn wir aber diese mannichfaltigen Eigenschaften in ihrer ganzen Vollkommenheit wollten vereinigt hören, so mußten wir uns an den bewunderns- würdigen Giardini wenden. Das Glänzende und Volle seines Tons, das Sanfte, Geistvolle und Mannichfaltige seines Ausdrucks, seine erstaunliche Geschwindigkeit in der Ausführung, und seine Fülle der Phantasie, vereint mit der vollkommensten Leichtigkeit und Anmuth im Vortrage, dieß alles setzte ihn, ohne irgend einen Nebenbuhler an die Spitze der größten Geiger.

So kann der einsichtvolle Ausführer durch diese Aeußerung seiner Stärke, und seiner meisterhaften Kunst vielleicht selbst einer mittelmäßigen Komposition, Geist oder Rührung geben; da hingegen auf der andern Seite, eine Vernachläßigung oder Unwissenheit des Gebrauchs dieser Kunst, so erfahren auch in anderm Betrachte der Ausführer seyn mag, jene hervorstechenden Schönheiten verdecken, oder gar vernichten wird, welche allein die Würde und Vollkommenheit der Musik heben können.

Ich glaube fast, der Leser wird von selbst auf die Aehnlichkeit gefallen seyn, welche sich zwischen dem Vortrage der Musik, und dem Vorlesen befindet. Denn er wird sich leicht erinnern, wie sehr man die große Gewalt des Ausdrucks daraus erkennt, wenn Ein Schriftsteller auf verschiedene Art vorgelesen wird; besonders in der Poesie, wo ein richtiger und geistvoller Nachdruck so erfoderlich ist, um jene interessanten Züge auszuzeichnen, welche vorzüglich die Absicht haben, die Einbildungskraft zu vergnügen, und das Herz zu rühren. Aber wie sehr verfehlt auch das beste Gedicht dieses Zwecks, wenn man es entweder mit wilden und heftigen Tönen, oder mit einer kalten und leblosen Einförmigkeit vorlesen hört! In beyden Fällen wird unser Widerwille oder unsere Langeweile, eben so groß seyn, als die Schönheiten des Schriftstellers, den man so mishandelt. Und gerade so geht es mit einem gedankenlosen Vortrage einer schönen musikalischen Komposition.

Die verschiedenen Gattungen der Musik, für die Kirche, das Theater und die Kammer, müssen nach ihrer besondern Art des Ausdrucks unterschieden werden. Man begreift

leicht, daß es nicht sowohl das Zeitmaas oder der Takt, als die Manier und der Ausdruck ist, wodurch der Charakter eines Stücks sein eigenthümliches Gepräge erhält. Ein gut geschriebenes Allegro, oder irgend ein anderer geschwinder Satz für die Kirche, läßt sich auf keine schickliche Art für das Theater brauchen; eben so wenig kann das Adagio dieser letztern Gattung, das gerade für sie gehört, für die Kirche gebraucht werden. Ich habe verschiedene Versuche dieser Art gesehen, die aber niemals glücklich ausgefallen sind. Denn eben die Stücke, welche man mit Recht für sehr feyerlich auf dem Theater hielt, wird ein erfahrnes Ohr zu leicht und gemein finden, wenn man sie in der Kirche aufführt. Und dieß, wage ich zu behaupten, würde auch der Fall seyn, wenn wir sie noch nie anders, als in irgend einer Motette, oder andern Kirchenmusik gehört hätten, und folglich nicht das Vorurtheil haben könnten, welches der Umstand, sie in einer Oper gehört zu haben, veranlassen könnte *).

*) Die Alten sangen die Arien auf dreyerley Art. Für das Theater war der Vortrag lebhaft und mannichfaltig; für das Zimmer fein und kunstvoll; für

Eben durch diese Wirksamkeit des musikalischen Ausdrucks, wird auch ein gutes Ohr in Stand gesetzt, die verschiedenen Benennungen zu bestimmen, deren man sich gemeiniglich zur Anleitung des Ausführers bedient. So werden zum Beyspiel die Worte: Andante, Presto, Allegro, u. s. f. bey den verschiedenen gedachten Gattungen der Musik verschiedentlich gebraucht. Denn eben die Benennungen, welche Lebhaft und Lustig in dem Opern- oder Concertstyl andeuten, muß man beym Vortrage der Kirchenmusik für Munter und Heiter, oder, wenn man will, für minder lebhaft und lustig nehmen. Das Allegro sollte also billig in dieser Art der Komposition allezeit etwas langsamer vorgetragen werden, als in Concerten oder Opern gewöhnlich ist.

Wir sehen aus dieser Anmerkung, daß jene Wörter nicht allemal das bezeichnen, was sie im strengen Verstande sagen wollen, sondern, daß man sie als relative Ausdrücke anzusehen hat. Und wenn sie gleich nicht der Absicht des Komponisten völlig entsprechen,

die Kirche rührend und ernsthaft. Dieser Unterschied ist sehr vielen Neuern völlig unbekannt. Siehe den Tosi, S. 92.

die dahin geht, jedem Ausführer die Natur einer jeden besondern Schreibart an die Hand zu geben, so sind sie doch zu diesem Zwecke bequemer, als alle übrigen. Indeß wird der Komponist doch allemal genöthigt seyn, dem Ausführer große Freyheit zu lassen, dem jedoch dabey seine Einsicht in die Gewalt des Ausdrucks große Dienste thun kann.

In der Singemusik kann er niemals fehlen; denn so bald die verschiedenen Leidenschaften, welche der Dichter zu erregen sucht, durch die Kunst des Komponisten richtig unterschieden und ausgedrückt sind, so wird der empfindungsvolle Ausführer diese glückliche Vereinigung beyder Künste fühlen, und folglich auch die seinige zur Vollkommenheit des Ganzen, damit verbinden.

Bey der Instrumentalmusik muß die Schreibart, und die Art der Bewegung, hauptsächlich das genaue Zeitmaas, oder die Manier bestimmen, worinn sie vorzutragen ist. Und wenn man gleich auf diesen Unterschied noch so genau merkt, so können doch die herrlichsten Kompositionen sehr gemishandelt werden, besonders wenn der Komponist nicht zu-

gegen ist, um das rechte Zeitmaas seines Stücks zu regieren oder anzugeben.

Ich könnte diesen Abschnitt mit einer oder ein paar Anmerkungen über die verschiedenen Annehmlichkeiten oder Verschönerungen des Ausdrucks beschließen; allein, da diese schon in Geminiani's Regeln erzählt und hinlänglich erklärt sind, so darf ich mich nur bloß auf dieses Werk beziehen. Wir können indeß hier anmerken, daß, wenn diese Grundsätze, mit Geschmack zu spielen, mit ihren besondern Kennzeichen und Erklärungen, eine allgemeine Regel sowohl für den Vortrag der Meister, als für den Unterricht ihrer Schüler geworden wären, die erstern, wie ich glaube, sie nicht allein fähig und geschickt finden würden, die besten Kompositionen zu erhöhen, sondern auch die letztern weit leichter zur Vollkommenheit gelangen könnten. Aber statt dessen pflegen die mehresten von unsern Meistern, ein Jeder seiner besondern Methode zu folgen, und eine willkührlichere und glänzendere Art der Verzierungen vorzuziehen, wodurch die schönsten Harmonien nur gar zu oft vernichtet werden. Auch pflegen sie bey ihrer Erklärung dieser Verzierungen durch so mancherley Zeichen,

und eine Menge kleiner Noten, die sich unmöglich ausdrücken lassen, ihren Schüler vielmehr zu verwirren, der dadurch, daß er die nämliche Kunst so verschiedentlich gelehrt findet, sehr oft von dem weitern Fortgange seines Studiums zurückgeschreckt wird.

Und so, wie wir diesen Meister als ein Muster der Vortrefflichkeit in seinen Kompositionen gerühmt haben, so müssen wir auch von ihm sagen, daß er eben so vortrefflich in seiner Ausführung gewesen ist. Denn in diesem Betrachte war er vorzüglich glücklich in seiner mannichfaltigen Art des Ausdrucks, sowohl des Zärtlichen, des Heitern, des Feyerlichen, als des Lustigen und Geschwinden, und wußte sich bey einem fertigen und schicklichen Vortrage, allemal in ein wahres Gefühl des Geistes oder der sanften Anmuth zu versetzen, die einer jeden von diesen Schreibarten gemäß war. Auch wird er, ungeachtet der ungewissen Dauer dieses Talents, ein Umstand, den er mit jedem Künstler gemein hat, allezeit in seinen gedachten Regeln, und in seiner Kunst, die Violine zu spielen, unsterblich seyn. In diesem sehr brauchbaren Werke hat er der musikalischen Welt so viel von seinem außeror-

dentlichen Geschmacke, und von seiner Art des Vortrages mitgetheilt, als man nur immer von einem solchen Unternehmen erwarten konnte.

Zweyter Abschnitt.

Von dem ausdruckvollen Vortrage der Musik in besondern Stimmen.

Bisher habe ich von dem ausdruckvollen Vortrage der Musik überhaupt geredet; jetzt will ich mit einigen Anmerkungen schließen, welche bey dem Vortrage einer vollständigen Musik ihren Nutzen haben können, besonders solcher Concerte, wo die Melodie und der Ausdruck in alle Stimmen beynahe gleich vertheilt ist *).

Der erste wesentliche Umstand, welcher bey dem Vortrage dieser Art von Komposition in Betrachtung kommen muß, ist die Anzahl und

*) Man wird bald sehen, daß der Verfasser hier besonders von den sogenannten *Concerti grossi* redet, die bey uns jetzt nicht mehr sehr üblich, in England und Holland aber, und mit Recht, noch nicht ganz bey Seite gelegt sind. A. d. U.

die Beschaffenheit derjenigen Instrumente, welche die beste Wirkung thun können.

1) Und hier würde ich zuerst rathen, die vier Hauptstimmen, welche allemal vollständig seyn müssen, bey Seite gesetzt, daß die übrigen Instrumente niemals häufiger als in folgender Anzahl da seyn müssen: sechs erste, und vier zweyte Ripienviolinen, vier Ripienbässe, zwey Contrabässe und ein Flügel. Eine kleinere Anzahl von Instrumenten wird ebenfalls seine gute Wirkung thun, und kann der Absicht des Komponisten gemäß seyn; aber mehrere würden vermuthlich den erfoderlichen Kontrast zerstören, der allezeit zwischen dem Tutti und dem Solo seyn muß. Denn in diesem Falle würde die Wirkung von zwey oder drey einzelnen Instrumenten durch die Folge eines zu starken Tutti verloren gehen; und wenn man die erste oder zweyte Concertvioline oder das Violoncell im Solo verdoppeln wollte, so würde das ein Uebelstand in der Führung unserer musikalischen Oekonomie seyn, der zu sehr in die Augen fällt, als daß ich darüber noch weiter etwas sagen dürfte. Man könnte vielleicht einwenden, daß die Anzahl der Bässe in der obigen Berechnung, gegen die Violinen zu

stark seyn würde. Allein da diese letztern Instrumente einen so klaren, lebhaften und durchdringenden Ton haben, und durch diesen Zusatz vielmehr an Stärke gewinnen, so wird man sie allezeit hören können. Wenn es indeß irgend möglich wäre, so sollte nie ein Contrabaß fehlen; besonders bey vollstimmigen Concerten, da man sie nicht zu ihrem Vortheil ohne jene edle Grundlage ihrer Harmonie hören kann.

Was die Blasinstrumente betrifft, so sind dieselben alle von den Saiteninstrumenten verschieden in ihrem Tone, und in ihren Fortschreitungen, außer der unvermeidlichen Mishelligkeit, daß diese bis zu ihrer äußersten Höhe steigen, indeß jene vielleicht hinunter gehen, daß man sie niemals zu lange, und nur in solchen Stücken brauchen sollte, welche durchaus für sie geschrieben sind. Daher sind sie bey Violinconcerten u. s. f. fast ganz unschicklich, wenn wir etwa den Basson ausnehmen, der in den Händen eines Meisters in einem leichten und sanften Tone, und bloß in solchen Gängen, die ihm natürlich sind, sehr gut gebraucht werden, und der Harmonie eine gewisse Fülle geben kann.

Wenn ein jeder Spieler die eigenthümliche Stärke seines Instruments, und den besten Ausdruck desselben kennte, so würden meine folgenden Anmerkungen sehr entbehrlich seyn.

2) Die vier Hauptstimmen sollten billig mit vier gleich meisterhaften Ausführern besetzt seyn, die sowohl des richtigen Zeitmaaßes als Ausdrucks mächtig wären. Denn für so leicht man es auch halten mag, das erstere zu treffen, so beweist doch nichts so sehr den Meister, als ein durchgehends gleicher Vortrag in der nämlichen Bewegung, der folglich vornehmlich in den herrschenden Stimmen nothwendig ist. Allein diese Regel wird gemeiniglich vernachläßigt, indem man einen von den schlechtesten Leuten an die Bratsche stellt, die zwar eine nicht sehr schwere Stimme ist, aber doch so viel Bedeutung und Ausdruck fodert, daß der Spieler nicht bloß einen schönen Ton, die besondere Eigenschaft dieses Instruments anzugeben, sondern auch durch die Steigerung und den Gesang der Noten, und durch Eindringung in den Geist des Komponisten, ohne Verletzung der Melodie, die Harmonie auszufüllen wissen sollte, und das Thema mit der größten und wirksamsten Stärke zu bezeichnen.

3) Eben diese Regel gilt für alle übrigen Instrumente, den Flügel ausgenommen. Und, da dieser nur beym Tutti gebraucht wird, so hat der Spieler dabey nicht viel mehr zu beobachten, als daß er richtig greife, das Zeitmaas in Acht nehme, und sich hüte, daß sich kein klimpernder Ton, keine verlorne Noten noch nach der Pause oder Kadenz hören lassen. Während dieses Zwischenraums muß er auch billig mit der größten Genauigkeit Acht geben, den noch übrigen Theil des Stücks in der vorigen Bewegung vorzutragen, damit, wenn alle Stimmen auf einmal wieder einfallen, die seinige das Ganze durchdringen und ausfüllen möge; und wenn auf die Hauptpause noch andere Pausen folgen, so wird seine Aufmerksamkeit auf die Solostimme ihm zeigen, wenn diese anfangen müssen. Eben diese Aufmerksamkeit ist bey Wiederholung der Reprisen nöthig, wenn keine Zwischennoten zur Einleitung der Reprise da sind. Endlich muß allezeit ein tiefes Stillschweigen überall beobachtet werden, wo der Komponist eine allgemeine Pause in seiner Arbeit zur Absicht gehabt hat. Ich bin desto umständlicher, den Klavieristen diese Warnung zu geben, weil sie sehr leicht in

diesem Falle Fehler begehen, indem ihr Instrument ihren Fingern so bequem liegt, und sie beständig in die Versuchung führt, die Oktaven schnell zu durchlaufen, und so den Vortrag beständig zu unterbrechen. Da Kompositionen von dieser Art nicht für ein einzelnes Instrument geschrieben sind, sondern durch die Verbindung vieler eine große Wirkung thun sollen, so sollte billig jedweder Ausführer seine besondere Pflicht bedenken, und sich nur in so weit hören lassen, als es mit der Harmonie und dem Ausdrucke in seiner Stimme bestehen kann. Auch muß sich kein Liebhaber der Musik es leid seyn lassen, wenn nur wenig für ihn zu spielen da ist, weil er dadurch Musse gewinnt, zuhören zu können. Aus diesem Grunde sind die Mittelstimmen in guten Kompositionen für denjenigen Spieler, die vortheilhaftesten, der lieber das Ganze genießen, als allein gehört seyn will.

Der Gebrauch der Acciacatura *), die Schwebungen und das Abstoßen der Noten, gehören freylich zu den besondern Schönhei-

*) Dieß Wort erklärt Walther in seinem musikalischen Lexicon, p. 6. Sie besteht darinn, daß man

ten dieses Instruments. Allein diese angenehmen Züge schicken sich bloß für eine meisterhafte Art der Begleitung einer schönen Stimme, oder eines einzelnen Instruments; und werden daher zur Aufführung einer vollen Musik nicht erfodert, da es ohnedem schwer ist, eine gehörige Fertigkeit darinn zu erlangen.

Unter diesem Artikel sey es mir erlaubt, eine Anmerkung über das Klavierconcert zu machen, eine Setzart von neuer Erfindung, welche gehörig studirt, noch beträchtliche Verbesserungen verträgt. Bisher scheint es, als ob wir das Eigenthümliche dieses Instruments misverstanden, und nicht recht überlegt haben, was es ausdrücken und nicht ausdrücken kann. Daher kömmt es vielleicht, daß unsere Komponisten in ihren Concerten nicht viel mehr angebracht haben, als langweilige Läufe; und das Thema, oder die Grundlage derselben, welches durch ein Tutti der Violinen vorausgespielt und wiederholt wird, thut

zu den gehörigen Noten des Akkords noch eine andere, z. E. das Fis beym G Akkord mit greift, welches beym Mordent gebraucht wird. A. d. U.

allemal eine schlechte Wirkung. Dagegen sollten nur wenig Violinstimmen da seyn, und mehr als ein Accompagnement, als symphonienmäßig bearbeitet; alsdann könnten sie sehr viel dazu helfen, diejenigen Arten des Ausdrucks vorzüglich anzugeben, wozu das Klavier merklich unfähig ist *).

Eben diese Methode würde vielleicht auch in Orgelconcerten brauchbar seyn. Da die Orgel in England häufig, auch bey andern Kompositionen gebraucht wird, so wird es nicht undienlich seyn, noch etwas darüber zu sagen. Denn so sehr auch dieß Instrument im Stande ist, alle übrigen auszufüllen und zu dämpfen, so wird es sie jedoch übertäuben und ganz vernichten, wenn der Orgelspieler nicht sehr behutsam und vorsichtig in seinem Spielen zu Werke geht. Ich möchte daher rathen, die Begleitung des Generalbasses niemals in Akkorden mit der rechten Hand zu greifen, wie auf dem Klaviere, sondern beym Tutti das Thema allein so zu spielen, und das übrige bloß mit der linken Hand zu nehmen.

*) Man sehe Rameau's Concerte fürs Klavier, die Walch herausgegeben hat.

Man sollte daher in Concerten, die nicht ausdrücklich für die Orgel gesetzt sind, niemals anders, als aus der Partitur spielen; und wenn denn der Spieler Einsicht und Beurtheilung genug hat, so wird er das ganze Tutti hindurch den Ausdruck verstärken, und jeder Stimme zu Hülfe kommen können. Ich kann indeß diesen Artikel nicht schließen, ohne noch einmal zu bemerken, daß die Schwierigkeiten, die Orgel im vollen Concerte mit dem Erfolge zu gebrauchen, welche viele von ihr erwarten, so mannichfaltig und so groß sind, daß man niemals zu behutsam in den Fähigkeiten des Ausführers seyn kann, welcher, wenn er ein geschickter und einsichtvoller Mann ist, sein Instrument so behandeln wird, daß es allezeit gehört, aber selten unterschieden werden kann.

4) Da in allen Concerten, Ouverturen, u. s. f. wo die Ripienstimmen unmittelbar nothwendig sind, der Komponist einen gewissen Plan dabey haben muß, wenn er jedes Tutti ausfüllt, und dieselben mit Stellen abwechseln läßt, die entweder sich dafür schicken, alleine gehört zu werden, oder doch so eingerichtet sind, daß dadurch das wiederholte Tutti

eine desto bessere Wirkung thut; so muß auch beym Vortrage dieser verschiedenen Stellen eine verschiedene Manier beobachtet werden. Wenn daher das Solo irgend einen besondern Ausdruck haben soll, so muß es auf eine Art vorgetragen werden, die dem Genie oder dem Character des Stücks gemäß ist; aber allezeit deutlich, oder doch nur mit solchen Verzierungen, welche den Ausdruck heben können, ohne das Zeitmaas abzuändern, und welche daher noch andere Eigenschaften fodern, außer einem gehörigen Vortrage. Denn dieser feine Geschmack, im Vortrage des Solo, besteht nicht in jenen schnellen Bewegungen oder Sprüngen der Hand, wodurch das gemeine Ohr in Erstaunen gesetzt wird, sondern in sanften und feinen Zügen, welche dergleichen Leute freylich am wenigsten bemerken, die aber einem feinern Ohre das größte Vergnügen gewähren. Der Ausführer muß also nicht durch einen geschmacklosen Vortrag diese Gelegenheit, seine Geschicklichkeit so vortheilhaft zu zeigen, unrecht brauchen; denn ob gleich die Instrumentalmusik den Vortheil nicht hat, daß ihr Ausdruck durch Worte erhöht wird, so ist doch dabey gemeiniglich, oder es sollte wenig-

stens dabey seyn, eine gewisse Idee von Gefühl oder Leidenschaft, die außer dem leeren Schalle, dem Zuhörer mitgetheilt wird. In dieser Absicht muß er alle ausschweifenden Verzierungen vermeiden, indem jeder Versuch dieser Art, alle die Leidenschaft gänzlich vernichten muß, welche der Komponist nur immer auszudrücken Willens ist. Und endlich muß er bedenken, daß man von ihm eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit auf seine Hauptstimme erwartet, wenn alle die übrigen ihr den Vorzug einräumen, alleine gehört und unterschieden zu werden.

5) Bey dem Tutti, es mag nun bloß vollstimmig oder fugirt gesetzt seyn, müssen die concertirenden Violinen auf eine lebhafte Art in jede Ripienstimme übergehen, und diese müssen sogleich, wenn das Tutti eintritt, den ersten Strich thun, ohne sich die erste Note entwischen zu lassen, wodurch sie allemal ihre eigentliche Absicht verfehlen; eine Nachläßigkeit, deren sich manche sorglose Ausführer dadurch schuldig machen, daß sie sich entweder in den Pausen verzählen, oder auf andere verlassen, und so das ganze Stück zerrissen und bedeutungslos machen.

6) Wenn Concerte bloß mit drey oder vier Instrumenten aufgeführt werden, so wird es nicht übel seyn, die Solostimme mezzo piano, zu spielen, und um desto genauer zu wissen, wo dieselbe angeht, sollte man die erste und letzte Note eines jeden Tutti so ( ) bezeichnen; und um alle Irrungen zu vermeiden, daß man nicht das Forte am unrechten Orte anbringe, sollte man dieses auf eben die Art andeuten. Hierdurch wird der Spieler angewiesen, der ersten Note eines jeden Tutti und Forte ihren gehörigen Nachdruck zu geben, und sich bey der letzten Note desselben nicht zu lange zu verweilen, welches für das Ohr eine höchst unangenehme Wirkung thut.

7) So, wie Dissonanzen in der Musik eben das, was Schatten in der Mahlerey sind; so gleicht das Piano den schwächern Theilen oder Figuren auf einem Gemählde; beyde tragen sehr viel dazu bey, eine angenehme Abwechselung zu bewirken und zu unterhalten. Allein da bey der Musik so sehr viel auf den Geschmack und die Genauigkeit des Spielers ankömmt, so ist es besonders nothwendig, daß man auf das Piano und Forte genau Acht habe; denn diese werden unter den Händen

eines geschickten Komponisten gemeiniglich so vertheilt, daß sie eine sehr angenehme Abwechselung machen, und tragen, wenn sie richtig vorgetragen werden, sehr viel zur Schönheit und Lebhaftigkeit eines Stückes bey. Allein, wie oft läßt man sie unbemerkt vorbey, oder, wenn man sie ausdrückt, so thut man das auf eine so sorglose und nachläßige Art, daß der Zuhörer fast gar keinen merklichen Unterschied wahrnimmt. Es ist ein gewöhnliches Verfahren jener laulichten Ausführer, welche glauben, daß die verminderte Anzahl der Instrumente eben das thun wird, was die Dämpfung des Ganzen thut, daß sie ihre Stimme verlassen, da sie vielmehr alle ihre Aufmerksamkeit darauf richten sollten, wie sie dieselbe auf die feinste Art behandelten, um, gleich der Schwellorgel, die abnehmenden Töne gleichsam in eine weite Ferne zurückzuführen, und dann mit doppelter Stärke und Fülle zum Forte zurück zu kehren. Und da diese sehr angenehme Wirkung nur bloß bey einer Aufführung mit vielen Instrumenten Statt findet, so sollten wir niemals dergleichen Gelegenheiten vorbey lassen, diesen edeln Kontrast zu seiner höchsten Vollkommenheit zu bringen.

8) Wenn die Nebenstimmen nichts weiter haben, als die bloße Begleitung, so muß man sehr darauf sehen, sie auf eine solche Art zu spielen, daß sie niemals hervorstechen, sondern allezeit dem Hauptspieler untergeordnet bleiben der eben diese Methode beobachten muß, so oft seine Stimme eine bloße Begleitung wird, welches gemeiniglich in gut geschriebenen Fugen, und andern vollstimmigen Stücken geschieht, wo das Thema und die Melodie fast auf gleiche Art vertheilt sind. Wenn die Aufmerksamkeit eines jeden Spielers auf diese Art beschäfftigt ist, indem er auf die übrigen Stimmen merkt, weil er sonst die seinige nicht gehörig vortragen kann, alsdann erst können wir es erwarten, die gehörige Wirkung des Ganzen zu hören.

9) In jeder Stimme muß beym Tutti alle Art von Verzierungen oder von Zwischenläufen, oder die Versetzung der Oktaven, vermieden werden, deren sich einige unbedachtsame Spieler nur gar zu gerne zu bedienen pflegen, bloß aus Begierde sich hören zu lassen, und bewundert zu werden. Allein diese Herren sollten bedenken, daß sie durch dergleichen Freyheiten nicht bloß das erwartende Ohr täu-

schen, das vielleicht irgend eine Lieblingsstimme richtig gespielt zu hören wünscht, sondern daß sie auch oft Verstoßungen wider die Harmonie dadurch veranlassen. Aus eben der Sucht zu gefallen, pflegen manche Spieler in dem Augenblicke, wenn ein Stück zu Ende ist, ihr Instrument zu durchlaufen, und es zu vergessen, daß die Ordnung eben so, wie das Stillschweigen unterm Gewehr in der Kriegszucht, auch in der musikalischen Zucht beobachtet werden sollte.

Endlich, um in allen Stimmen einer vollen Musik ihre verschiedenen Themata und Fugen zu bezeichnen, habe ich es gewagt, ein neues musikalisches Zeichen einzuführen, nämlich diesen Index (☞) Da aber der besondere Gebrauch, wozu ich denselben vorschlagen möchte, vielleicht von einigen für eine unnöthige Neuerung gehalten werden könnte, so wird es nöthig seyn, etwas zu seiner Vertheidigung und Erklärung zu sagen.

In allen Kompositionen für Instrumente, welche in Stimmen gestochen oder geschrieben, und selten in der Partitur nachgelesen werden, sind die meisten Ausführer oftmals verlegen, die Absicht des Komponisten zu wissen;

daher kommen so manche mishellige Ricercate, oder willkührliche Verzierungen, wo bloß die volle, unvermischte Harmonie sich sollte hören lassen. Eine andere Folge davon ist diese, daß, aus Mangel eines solchen Zeichens, wie das obige ist, die besten Stellen einer guten Komposition oft unbemerkt und vernachläßigt werden. Um diesem Fehler abzuhelfen, scheint es nothwendig zu seyn, in jedweder Stimme jeden Führer und Risposte der Fuge auszuzeichnen; in dieser Absicht müßte man also ein besonderes Zeichen über jedes Nebenthema sowohl setzen, als über das Hauptthema. Bey jenem ist eine solche Unterscheidung um so viel nothwendiger, da jeder tüchtige Spieler in einem Concerte das Hauptthema überall kennen muß, wo es vorkömmt, und dieses also von selbst auf die gehörige Art ausdrücken wird. Allein die Nebenthemata sind, in Ansehung ihrer Mannichfaltigkeit weit schwerer zu erkennen. Zuweilen sind sie freylich ein Theil oder eine Begleitung des Hauptthema, und denn kann man sie ein zweytes oder drittes Thema nennen, da sie gemeiniglich wiederholt, oder wenigstens in dem Verlaufe der Fuge auf eine solche Art wieder angebracht wer-

den, daß sie leicht zu erkennen sind. Es giebt aber oftmals andere Sätze, die sehr verschieden von dem Hauptthema sind, die selten oder gar nicht wiederholt werden, und daher weit mehr einer Bezeichnung bedürfen. Denn da sie allezeit irgend eine besondere Beziehung auf die andern Stimmen haben, so ist es durchaus nothwendig, daß man sie richtig ausdrücke; und dieß kann bloß durch einen einfachen, deutlichen und nachdrücklichen Vortrag geschehen. Denn wo auch immer ein solches Thema vorkommen mag, so verträgt es doch nicht wohl irgend eine Veränderung. Der Ausdruck allein ist hinreichend, uns alles das zu geben, was man nur von der Harmonie verlangen kann.

Durch ein solches Zeichen wird also der Ausführer sehr dazu verholfen werden, die ganze Harmonie und alle Absichten des Komponisten zu fassen, und dadurch einen Vortheil und ein Vergnügen erhalten, welches beynahe dem Vergnügen gleich kömmt, aus der Partitur zu spielen *).

*) Ob man gleich zum Theil die Schönheit der Melodie und den Ausdruck besonderer Stellen in einer Komposition muthmaßen kann, ohne eine vollstän-

Man sieht aus diesem allen, daß dieß Zeichen in der Musik fast eben den Nutzen haben wird, wie die Fraktur, Kapitalbuchstaben, und andere Orthographische Unterscheidungsmittel im Schreiben; und daß sie daher die Hoffnung, welche sich ein musikalischer Verfasser von der Aufnahme seines Stücks machen kann, der Hoffnung eines Schriftstellers ähnlicher machen wird. Denn es ist unstreitig, daß jener

dige Aufführung nach allen Stimmen; so können wir doch von der Harmonie und Beziehung, welche diese unter einander haben, kein entscheidendes Urtheil fällen; und besonders, da wir oft in unsern Urtheilen von einer vollstimmigen Musik durch die ungeschickte und fehlerhafte Art des Vortrages hintergangen werden, dem sie, aus Mangel geschickter Spieler, oftmals ausgesetzt sind. Wenn es nun an gehöriger Anzahl oder Geschicklichkeit der Spieler fehlt, so kenne ich keinen bessern Probierstein, als ein gutes Klavier, und das Spielen aus der Partitur, wobey das Auge dem Ohr bey allen Mängeln dieses Instruments zu Hülfe kommen, und uns einen bessern Begriff von dem ganzen Plan des Komponisten geben wird, als irgend ein unglücklicher Versuch in einem Concerte. Es wäre daher sehr gut, und zur Bildung des musikalischen Geschmacks sehr dienlich, wenn man die besten Sonaten und Concerte in Partitur drucken oder stechen ließe.

bis jetzt noch so viel zufälligen Hindernissen ausgesetzt ist, daß man alles das, was dazu dienen kann, dieselben zu verringern oder wegzuräumen, für eine Erfindung von keiner gemeinen Nutzbarkeit halten muß.

Wie oft hängt, zum Beyspiel, nicht das Schicksal eines Concerts von der nachläßigen Ausführung einer Menge von Instrumentalisten ab, welche die Arbeit nie vorher angesehen, nicht die Verbindung seiner Theile untersucht, oder die Absicht des Ganzen studirt haben.

Wäre ein dramatischer Schriftsteller in einer solchen Lage, daß die Aufnahme seines Stücks von einer einzelnen Vorlesung, und noch dazu von so wenig vorbereiteten Leuten abhieng; so glaube ich, er würde sich schwerlich in diese Gefahr wagen, wenn gleich Garrick einer seiner Vorleser wäre. Allein, was der Dichter niemals that, noch jemals wagen wird, dazu ist der Musiker durch die Nothwendigkeit gezwungen, und noch dazu sehr oft, wenn er sich noch keinen solchen Namen erworben hat, daß er die Zuhörer im Voraus für sich einnimmt, oder wenn er nicht im Stande ist, zu verhindern, daß ihr erster Tadel nicht ein für allemal entscheidend sey.

LB Coburg

B

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Avison, Charles,

Karl Avison's Versuch über den musikalischen Ausdruck

Leipzig 1775

Coburg, Landesbibliothek -- B III 4/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11916569-2